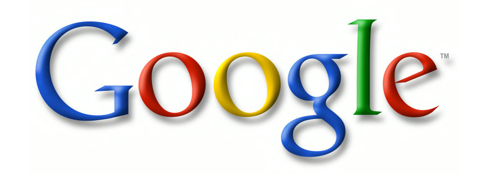
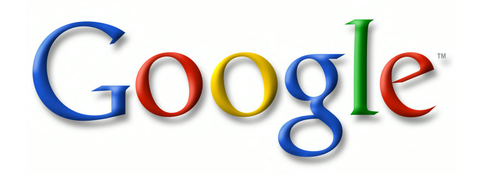
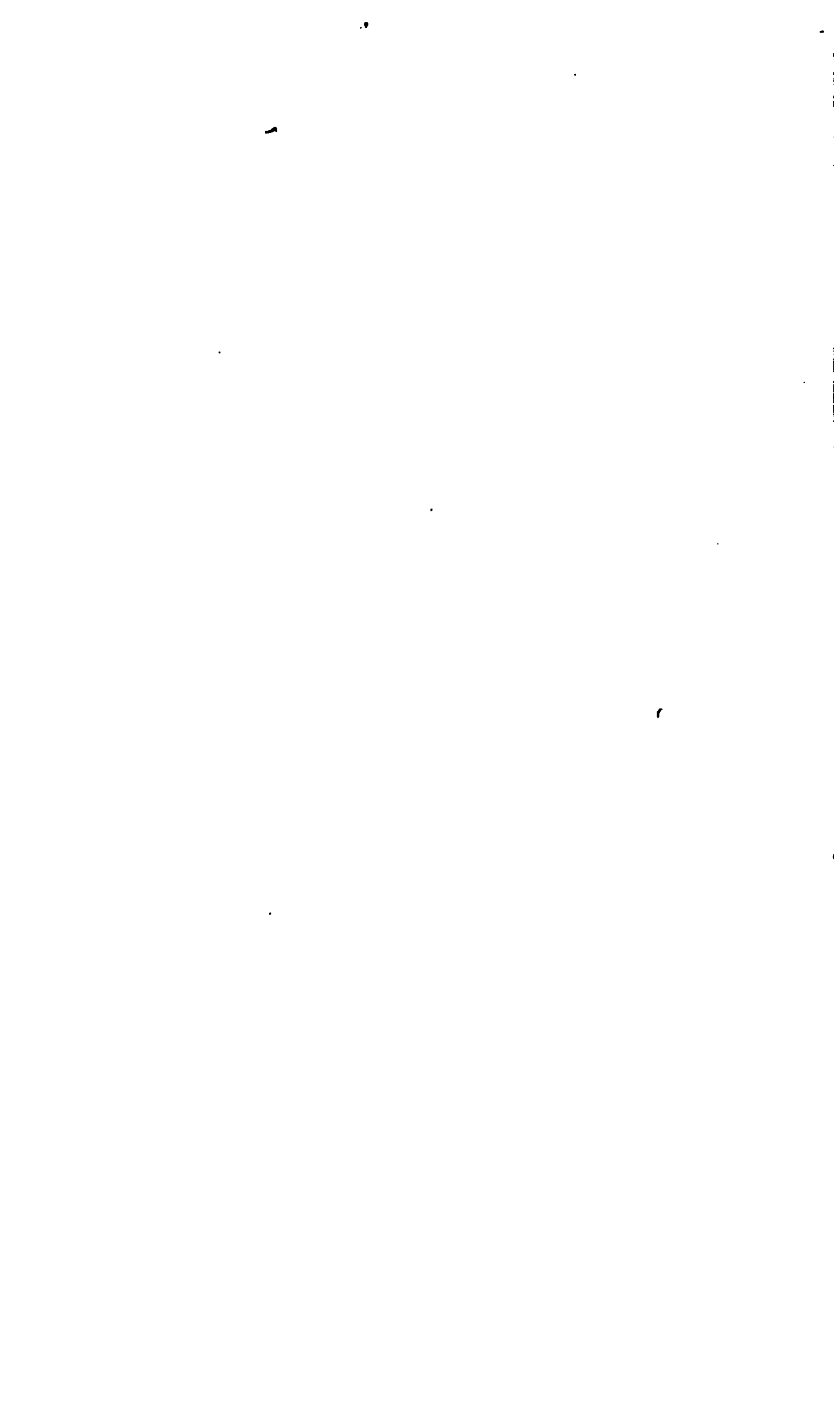
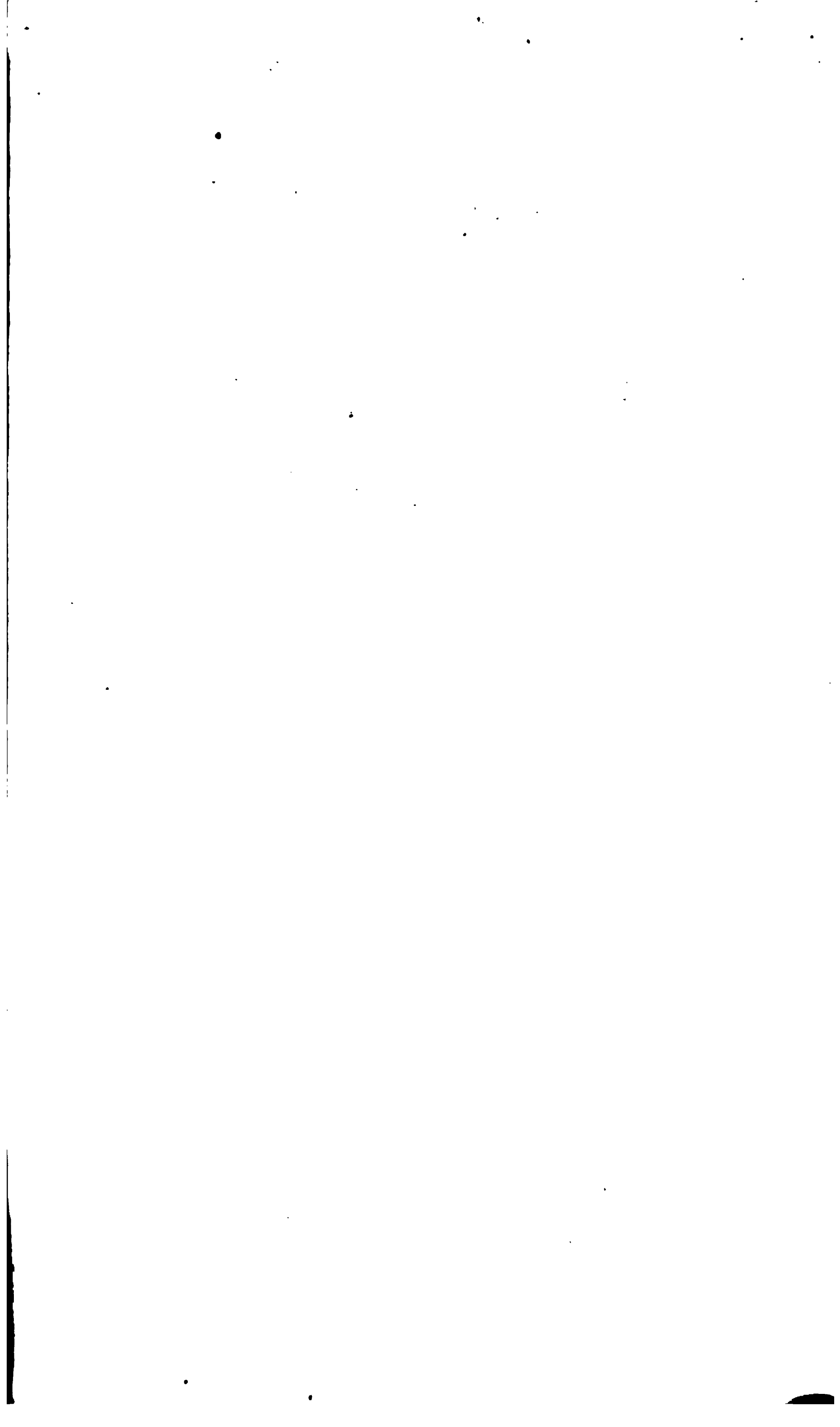


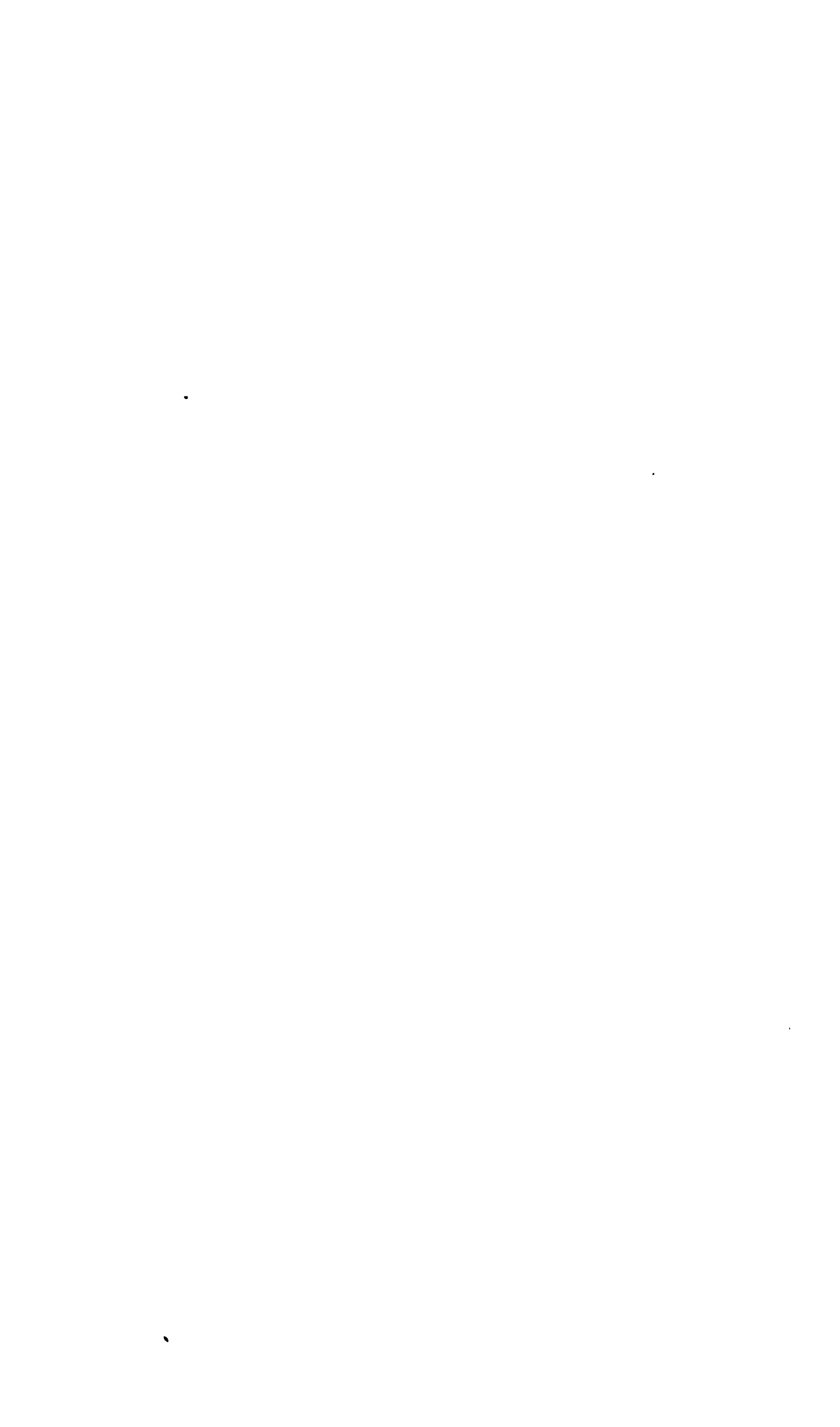


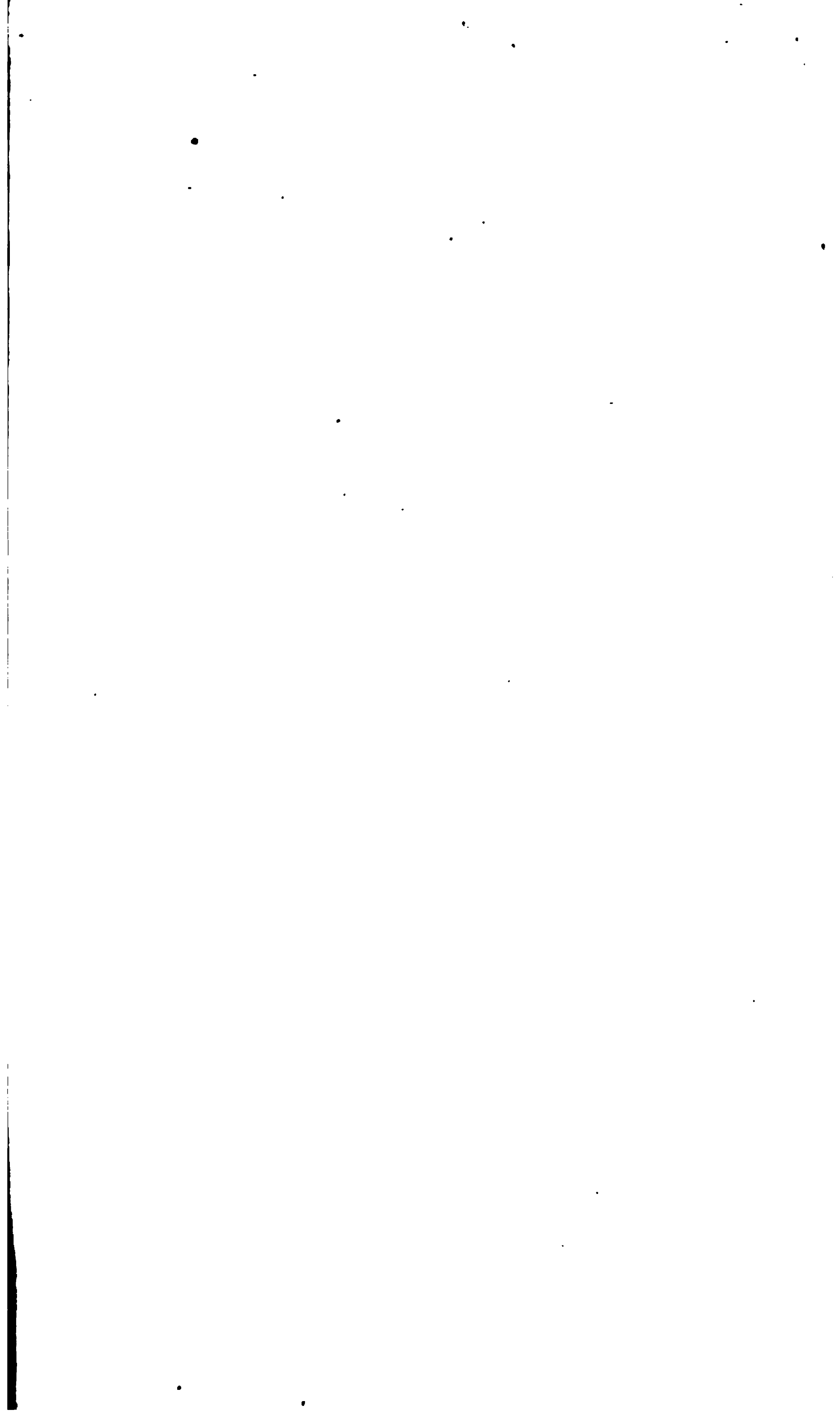

VE RI
TAS






VE RI
TAS





Geschichte

der

bildenden Künste.

Von

Dr. Carl Schnaase.

4

Vierter Band.

Erste Abtheilung.

Düsseldorf,

Verlagshandlung von Julius Buddeus.

1850.

Geschichte

der

bildenden Künste

im Mittelalter.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Zweiter Band.

Das eigentliche Mittelalter.

Erste Abtheilung.

Düsseldorf,

Verlagshandlung von Julius Buddeus.

1850.

Düsseldorf, Buchdruckerei von H. Voss.

Inhalt der ersten Abtheilung des vierten Bandes.



Fünftes Buch

Verfassung, Sitte und Geist des eigentlichen Mittelalters.

Erstes Kapitel.

Kirche und Staat.

Nachdem wir uns lange mit unvollkommenen Zuständen, halben Bildungen und ungenügenden Leistungen beschäftigen müssen, führt uns der Gang der Geschichte endlich wieder einer wahrhaft grossen Epoche zu, wo sich die edelsten Kräfte der Menschheit zu schönster Blüthe entfalten. Mit freudiger Begeisterung beginne ich die Schilderung dieses Zeitraums, an dem ich mit Vorliebe hänge, mit freudiger Begeisterung, aber auch nicht ohne Zagen, im vollen Bewusstsein der Schwierigkeiten dieser Aufgabe. Sie liegen zum Theil schon in dem Gegenstande selbst. Hier ist nicht, wie in den hervorragenden Zeiten des Alterthums, ein einzelnes Volk in's Auge zu fassen, das durch Sprache und Landesgränzen von andern gesondert, sich ruhig und naturgemäss entwickelt, sondern mehrere Völker, abweichend durch Abstammung und Anlagen, bunt gemischt, in verschiedenen Zonen lebend, nehmen unsere Aufmerksamkeit

gleichzeitig in Anspruch, ein fast unübersehbarer Reichthum provinzieller Formen soll berücksichtigt, verschiedene oft sich bekämpfende Einflüsse sollen gewürdigt werden. Allein diese im Gegenstande liegende Schwierigkeit ist die geringere. Die Geschichte muss ja überall darauf verzichten, die Lebensfülle der Wirklichkeit zu erschöpfen, sie fasst zusammen, ordnet, und es lassen sich auch hier Standpunkte finden, wo das reiche Bild sich in grossen Umrissen darstellt.

Ein grösseres Hinderniss liegt in uns, in unserer Stellung grade zu jener Epoche. Das Mittelalter steht uns näher, als die alten Völker, wir leben noch auf demselben Boden, es sind unsere Vorfahren, mit denen wir zu thun haben; unsere Sprache, unsere Institutionen, Glaubenslehren, Gebräuche, Meinungen und Geschmacksansichten wurzeln in dieser Zeit. Dies Alles erhöhet das Interesse, erschwert aber eine unbefangene Betrachtung. Persönliche Vorliebe und Abneigung, Wünsche und Besorgnisse für Gegenwart und Zukunft mischen sich in die Betrachtung der Vergangenheit, und wir beurtheilen leicht vorzeitliche Verhältnisse nach unseren heutigen, oft entgegengesetzten Bedürfnissen. Daher mag es verstattet sein, dass der Schriftsteller sich gleich von vorn herein über den Gesichtspunkt ausspricht, unter dem ihm diese Zeit erscheint.

Die Aufgabe des Mittelalters war eine ausschliesslich christliche, daher können nur reinchristliche Begriffe uns bei der Betrachtung der daraus hervorgehenden Erscheinungen richtig leiten, und vor Allem ist es ein Fundamentalbegriff, der hier zur Anwendung kommt, der der Wiedergeburt. Die Völker erlebten hier, was wir an allen einzelnen, tief vom Christenthum ergriffenen

Menschen wahrnehmen können, jene plötzliche Umkehr des Geistes, welche der Anfangspunkt einer völligen Erneuerung wird. Alle Erscheinungen, welche bei solchen Einzelnen vorkommen, finden wir hier im grössern Maassstabe wiederholt.

Die ersten Jahrhunderte nach dem Leben des Heilandes auf der Erde zeigen die Wirkungen des Christenthums an Individuen und ganzen Gemeinden in vollem Maasse. Die apostolische Kirche, die stillen Liebesthaten der ersten Gemeinden, die Glaubenskraft und Gedankentiefe der Kirchenväter bleiben für alle Zeiten hohe, unerreichbare Vorbilder. Aber diese Erscheinungen stehen noch in heidnischen, oder doch nicht völlig christlichen Umgebungen; die Umgestaltung der Welt im christlichen Sinne beginnt erst jetzt, das Mittelalter ist ihre erste Stufe, die Stufe hochaufjauchzender, stürmischer Begeisterung, mit jugendlicher Wärme, aber auch mit allen Schwächen solcher jugendlichen Erregung.

Denn Wiedergeburt ist nicht, wie sie von Freunden und Feinden oft gedeutet wird, eine Neugeburt, nicht das sinnliche Hervortreten einer neuen Gestalt, sondern nur der plötzliche Anfang eines langwierigen, ja unendlichen Prozesses der Umbildung. Das alte Wesen wird nicht vernichtet, nicht mit einem Schlage verwandelt, sondern bleibt in seinen natürlichen und erworbenen Anlagen bestehen, und wird nur allmälig in neuem Dienste verändert. Daher mischt sich die alte Sünde in die heiligsten Empfindungen, und das neue Wissen wird von altem Wahne getrübt. Ja es entstehen stärkere Versuchungen und schwerere Versündigungen. Denn die scheinbare Einheit des natürlichen Zustandes ist gebrochen, ein Zwiespalt in sie hineingekommen. Die Autorität

des göttlichen Wortes und die unabweisbare Forderung der Natur treten nach menschlicher Auffassung in Widerspruch, und die Sünde findet zwiefachen Anlass. Aber dennoch ist diese Zweiheit nicht ein Fluch, sondern ein Segen. Wie die sich selbst überlassene Natur zum Verderben führt, würde das Wort allein zum starren, ertödtenden Gesetze werden, es bedarf des natürlichen Gefühls. In der Natur lebt, nur entstellt, nicht vertilgt durch die Sünde, die Gotteskraft der ersten Schöpfung. Sie zieht sich durch die vorchristliche Geschichte hindurch, und dieser Faden ist auch jetzt nicht abgerissen; neben dem gesprochenen Worte der Offenbarung wirkt noch wie früher die stille Leitung der Vorsehung, und die Macht der Umstände tritt ergänzend oder beschränkend entgegen, wo die verständige Folgerung aus der Schrift auf Irrwege führen würde. Daher bleibt auch jetzt neben der Allgemeinheit der Lehre das individuelle Leben der Völker mit ihren besonderen Anlagen und Richtungen bestehen; aus seinem Schoosse gehen neue Nationen, neue Sitten und Gewohnheiten hervor, und die Freiheit der Einzelnen wirkt mit zur Bestimmung des Ganzen.

Deshalb erkennen wir im Mittelalter eine doppelte Bewegung; die eine von obenher, vom Worte der Schrift und der Kirche ausgehend, die andere von unten herauf, aus dem Boden der Naturnothwendigkeit aufwachsend; jene rücksichtsvoll, ernst, strenge, diese scheinbar inconsequent, bald kindisch und roh, bald kindlich und weich, beide oft widerstreitend, aber zuletzt sich einigend. Wenn jene der Geschichte des Mittelalters eine hohe Würde verleiht, giebt diese ihr ein lebendiges Interesse, und wir fühlen bei der Betrachtung der Hergänge

die innere Nothwendigkeit und gleiche Berechtigung beider.

Schon der Beginn dieses Umgestaltungsprozesses ging nicht von der Kirche, sondern von der weltlichen Seite aus. Nichts stand der vollen Durchführung des Christenthums mehr entgegen als die Eigengerechtigkeit und Gesetzlichkeit der römischen Staatsordnung, und dennoch war sie durch die Jahrhunderte zu sehr erstarkt, um schnell zu schwinden. Sie überlebte den gewaltigen Einsturz des weströmischen Reiches und erhielt sich auf byzantinischem Boden neben der eifrigsten christlichen Rechtgläubigkeit. Auch Karl der Grosse hatte kein anderes staatliches Ideal; auch sein Reich zielte auf jene gewaltige Centralisation, welche mit ihrer Machtfülle die Freiheit der Einzelnen wie die der Kirche unterdrückt haben würde. Aber die Kirche hatte weder Beruf noch Neigung dagegen anzugehen; ihre Aufgabe war es, der Obrigkeit gehorsam zu sein, und die äussere Ordnung schien ihre Zwecke zu befördern. Da musste die Hülfe von ganz anderer Seite kommen. Die germanische Freiheitsliebe brach das karolingische Reich, lockerte die Bande und zerriss sie endlich. Aufruhr und Anmaassung, Brüderkriege und Habsucht wurden zu Mitteln für die Zwecke der Weltregierung. Zwar war auch hier ein christliches Element mitwirkend; der Begriff geistiger Freiheit, der im Evangelium lebt, kam dem altgermanischen Mannessinne zu Statten. Auch nahm die Geistlichkeit allmälig an den Kämpfen Theil und verstand es, ihren Vortheil zu wahren. Allein im Wesentlichen war die Bewegung eine germanische, und die römisch gebildeten Schriftsteller der Zeit, obgleich Geistliche, beklagen,

von ihrem Standpunkte mit vollem Recht, den Bruch der Einheit und die thörichte Freude des Volkes an dieser Zersplitterung *).

Als das römische Reich unter dem Ansturze der Germanen brach, blieben grosse Massen in ihrem Verbande und lagerten sich majestätisch umher. Der Zerfall des jungen karolingischen Staates gab ein ganz anderes Schauspiel. Hier war der Mörtel zersetzt und eine innere Kraft schleuderte die einzelnen Steine des Baues weithin über die Fläche. Die Welt löste sich in ihre Urbestandtheile auf. Es gab eigentlich keinen Staat, keine Ordnung; jeder stand für sich, der Krieg Aller gegen Alle war eingetreten. In dieser Verwirrung hatten alle Laster und Begierden freies Spiel, die Leidenschaft des Einen rief die des Andern hervor, keiner blieb frei. Selbst der Kirche und ihres Oberhauptes bemächtigte sich die widerlichste Verderbniss. Es war das völlige Gegentheil des byzantinischen Reiches; während dort die scheinbare Ehrbarkeit die Gemüther einschläferte, musste hier die offenbare und schamlose Herrschaft der Sünde sie erwecken. Mit menschlicher Klugheit war hier nichts gethan, das Uebel war zu gross, um es im Allgemeinen zu heilen, und selbst die Abwehr im Einzelnen konnte sich nicht von Eigenmacht und Sünde freihalten. Daher verbreitete sich denn das Gefühl der unverbesserlichen Sündhaftigkeit des menschlichen Geschlechts mehr als je, und das Bewusstsein der wohlverdienten Strafe erfüllte die Völker mit nie gekannter Angst. Schon früher hatte man einer Stelle der Offenbarung Johannis die Deutung gegeben, dass nach dem Ablaufe von tausend Jahren

*) So Florus Diaconus und Salomon, Bischof von Constanz, bei Schlosser, Weltgeschichte, Mittelalter II. 1, 455 und 591.

Christus zurückkehren, die jetzige Welt untergehen, den Sündern ihre Strafe zu Theil werden solle *). Jetzt, da das verhängnissvolle Jahr herannahte, wurde diese Prophezeihung auf's Neue erwogen, und sie fand nun in der anerkannten Verderbniss eine furchtbare Bestätigung. Zitternd und zagend, mit unthätiger Verzweiflung oder mit gesteigerter Bussübung sah das Volk dem letzten Tage entgegen.

Aber die sichtbare Welt blieb bestehen, nur im geistigen Sinne ging die alte heidnische Welt unter, um einer neuen christlichen Schöpfung Platz zu machen.

Die Furcht verschwand, die Hoffnung hob sich wieder, ein Gefühl des Dankes und der Erlösung durchdrang die Welt mit jugendlicher Wärme. Man wetteiferte in frommen Werken, wallfahrtete zu heiligen Stellen, stattete Kirchen und Klöster mit verschwenderischer Freigebigkeit aus. Es war, sagt ein Chronist, als ob die ganze Welt, das Alte abwerfend, das weisse Feierkleid des Kirchendienstes anlegen wollte **). Aus der Sündenerkenntniss und Bussfertigkeit erwuchs sofort der Keim des neuen Daseins.

In dieser Zeit entstand der Gedanke, der fortan in verschiedenen Formen das Mittelalter beherrschte, der Gedanke, dass das Reich Gottes sichtbar auf Erden hergestellt werden müsse. Ein geringer Grad von Weltkenntniss reichte hin, um die Unausführbarkeit dieses Gedankens, ein mässiger Grad von Tiefe, um eine ungenügende Auffassung des Heiligen darin zu

*) S. Belegstellen bei Gieseler, Kirchengesch. II. 1. 213.

**) Glaber Radolph. c. 4. Erat enim ut si mundus ipse excutiendo semet, rejecta vetustate, candidam ecclesiarum vestem indueret.

erkennen. Auch wurde er nicht so bestimmt und klar ausgesprochen, und daher auch nicht näher geprüft; aber er lag, wie eine unabänderliche Nothwendigkeit, Allem zum Grunde, und wurde, wenn auch mit Widerstreben, angewandt. Und gewiss war es, wenn auch in unvollkommener Form, ein begeisternder Gedanke, der zu kühner That und unbedingter Entsagung anspornen musste.

Und sofort schien dieser Gedanke in Ausführung überzugehen. Denn während derselben Verwirrung, die jene religiöse Begeisterung erzeugte, hatte sich bereits unbemerkt eine neue, dem Christenthum mehr zusagende Form des Staates gebildet, der Lehnsstaat. Vergleichen wir ihn mit andern Staatsformen, so erscheint er höchst ungewöhnlich und künstlich. Die compacte Natureinheit der Völker verschwindet und an ihre Stelle tritt eine Masse persönlicher Verhältnisse; die Zufälligkeit der Verträge ersetzt die innere Nothwendigkeit, und der Staat stellt sich als ein luftiges Gerüst dar, das von der grösseren Zahl der niedern Vasallen aufsteigend, durch schmalere Mittelstufen sich bis zu einer einheitlichen Spitze erhebt. Allein in der That entsprach diese Form den Verhältnissen und würde, wenn sie Erfindung wäre, ein Werk höchster Weisheit genannt werden können. Denn sie verschmolz die Elemente der bisherigen Verfassungen, so dass sie gegenseitig einander milderten und gab dem Ganzen ein christliches Gepräge. Zum Grunde liegt ein deutscher Begriff, der Begriff der gegenseitigen Treue, wie sie schon in den Gefolgschaften der Völkerwanderung die junge Mannschaft mit ihrem Führer verband. Diese Treue ist aber nun an Grund und Boden geknüpft, nicht mehr vorübergehend und wandelbar, sondern bleibend und erblich; sie gehört einem

verbreiteten Systeme an, verbindet ganze Territorien und macht den Lehnsherrn zugleich zum Landesherrn. So ist also Antikes und Germanisches, das Räumliche, das staatenbildende Princip der ganzen alten Welt, und das Monarchische, das Resultat der römischen Geschichte, mit dem deutschen Freiheitsbegriffe verschmolzen. Dabei ist das Persönliche zwar vorherrschend, dem Räumlichen ist die untergeordnete Stellung gegeben, die ihm gebührt; aber es dient doch dazu, jenes zurückzuhalten, dass es nicht in Willkür ausarte. Beide Principien sind daher so gemischt, dass sie dem christlichen Geiste nicht mehr widerstreben. Moralische Verpflichtung und eidliches Gelöbniss sind jetzt die Grundlagen des äussern Staates und ein Hauch der Empfindung durchdringt die starre Gesetzlichkeit.

Der Lehnsverband war ohne Zuthun der Kirche aus dem, vom christlichen Gefühle geleiteten Bedürfnisse entstanden. Allein eines fehlte ihm noch, um eine wahre christliche Ordnung zu begründen. Das monarchische Princip liegt zwar im Wesen des Lehnsstaates; besteht das Ganze aus der Verkettung persönlicher Verpflichtungen, so muss auch eine Persönlichkeit als die Spitze erscheinen. Allein es war nicht nothwendig, dass diese Einheit alle christlichen Nationen umfasse, und die Zwecke des Rechtsschutzes sowie die Verschiedenheit der Länder führten vielmehr auf eine Mehrheit der Lehnsstaaten.

Dies aber widersprach dem religiösen Gefühle. Sollte das Christenthum wirklich zur Wahrheit werden, so durfte die Christenheit nur ein einiges Ganze, wie eine Kirche auch nur eine weltliche Einheit bilden. Schon die Kirchenväter hatten die Weltmonarchie der römischen Imperatoren als eine für das Christenthum vorbestimmte

Ordnung gepriesen, und die Erinnerung der Völker knüpfte noch immer an den Namen Roms den Begriff der Herrschaft. Menschlicher Ehrgeiz und politische Rücksichten mochten mitwirken, als die Päpste wieder, wie in Karl's des Grossen Zeiten, das Kaiserthum erneuerten; aber das Gefühl der Völker kam ihm entgegen und fand es natürlich, dass der in Rom, vom Papste gekrönte Kaiser als das Oberhaupt der Christenheit angesehen werde. Freilich lag nun diese Würde ausserhalb des Lehnsverbandes und es fehlte an jedem festen Gesetze über das Verhältniss selbstständiger, ihm nicht lehnspflichtiger Fürsten gegen den Kaiser. Aber wenigstens in der Meinung hielt man dessen Oberherrlichkeit fest *).

Es kam jetzt darauf an, die Rechte der weltlichen Gewalt festzustellen und man ging beim Mangel anderer Gesetze auf heilige und profane Ueberlieferungen zurück. Hier gaben die Satzungen des römischen Rechts, das jüdische Königthum und endlich die Befugnisse des Lehnsherrn mannigfache Ansprüche und eine ausgedehnte monarchische Theorie machte sich geltend. Allein sie verletzte das germanische Freiheitsgefühl, das nur bedingte Unterwerfung und gegenseitige Treue zugestand, und noch schwerer den christlichen Sinn. Nach der Strenge des Lehnsrechts waren auch die Kirchenämter wegen ihres äusseren Besitzes dem Lehnsherrn verpflichtet, und der Laie hatte die Macht, sie mit willfährigen Dienern seiner Lüste zu besetzen. Die Christenheit, im Besitze

*) Es ist bemerkenswerth, dass selbst Vincentius von Beauvais, der Erzieher der Söhne Ludwig's des Heiligen, eines Königs, dessen Macht der der römisch deutschen Kaiser wenigstens gleich stand, die Geschichte der nächst vorhergegangenen Zeiten nach den Regierungen dieser Kaiser abtheilt.

der äussern Einheit, sah sich in ihrem innern Wesen gefährdet und empfand, dass nur reine Hände die höchste Leitung übernehmen dürften. Daraus entstand dann eine neue, mehr hierarchische Weltansicht, die der weltlichen Macht nur sehr untergeordnete Rechte einräumte. Dies grossartige, bekanntlich von Gregor VII. auf die Spitze getriebene System war etwa folgendes.

Die Christenheit sollte ein grosses Reich mit fester Ordnung werden; in ihm sollten die Laien ihrem Berufe folgen, in geheiligter Ehe leben, das Amt des Schwertes verwalten, die Früchte der Erde ziehen; alle in gehöriger Abstufung und Unterordnung unter Fürsten und Königen, an der Spitze aller der Kaiser. Wenn sie den Körper, sollte die Kirche die Seele der Christenheit bilden. Sie sollte rein bleiben von Leidenschaft und menschlicher Schwäche, die irdische Liebe, die Vaterfreude, jedes weltliche Treiben war ihren Dienern versagt. Sie sollte aber auch sicher sein gegen weltliche Angriffe, daher in fester Abstufung, in unverbrüchlichem Gehorsam wohlgegliedert, aus einzelnen Menschen bestehend, aber von Einem Geiste durchwaltet. Die Laienwelt empfing dann von ihr den Genuss des Heils, die Verheissung des Segens, die Erlösung durch Busse, leistete ihr dafür, wo es dessen bedurfte, den Dienst des Schwertes An der Spitze dieser priesterlichen Hierarchie sollte der Papst stehen, als Stellvertreter Christi, welcher, durch eine auserlesene Schaar erwählt, nothwendig der Reinste und Beste sein müsste. Sein von dem heiligen Geiste eingegebener Ausspruch sollte dann allen Zwist lösen, alle Ungewissheit heben; zu ihm sollten alle Völker aufblicken, vor ihm alle Mächtigen sich beugen, von ihm alle Un bilden gerügt werden. Das Reich Gottes sollte dadurch,

soviel auf Erden möglich, in äusserer sichtbarer Gestalt aufgerichtet werden.

Es schien in der That in manchen Augenblicken, als ob dies System zur Wahrheit werden würde; der Kaiser beugte sich, die widerstrebende Priesterschaft musste sich strengerem Gehorsam fügen, die gesammte Christenheit erglühte in Begeisterung zu frommer That. Allein gerade auf diesem Höhenpunkte trat eine Gegenwirkung ein. Schon längst hatte die Frage, wie sich das Waffenhandwerk mit christlicher Gesinnung vereinbaren lasse, viele Gemüther beunruhigt; man näherte sich einer willkommenen Lösung, indem man es als einen äussern Dienst, aber für die Sache Gottes betrachtete. Man sah — und bei dem Mangel kräftiger Obrigkeit nicht mit Unrecht — in der edeln Handhabung der Waffen ein Mittel, die Unschuld zu schützen, dem Verbrechen zu wehren, den Schwachen, den Priestern, Wittwen und Waisen zu ihrem Rechte zu verhelfen. Durch ein öffentliches Bekenntniss und Gelübde dieser Pflichten bei Annahme der Waffen glaubte man sich in der gerechten Uebung des bedenklichen Berufs am besten zu kräftigen. Mit einem Worte, der Gedanke des christlichen Ritterthums entstand. Es fand sogleich eine glänzende Anwendung in den Kreuzzügen. Der waffenfähige Streiter Christi verglich sich dem Priester, der mit dem Worte kämpfte. Auch ihm war ein Amt in der christlichen Weltordnung geworden, ein Amt, das selbstständige Verwaltung und andere Tugenden erforderte, als die des Geistlichen. Man bemerkte, dass Priester und selbst Päpste nur eben sündige Menschen seien, und dass es daher Fälle geben konnte, wo der Laie vermöge seines Amtes ihnen entgegen treten durfte.

Die Kirche selbst erkannte dies gewissermaassen an, indem sie dem Ritter bei Anlegung der Waffen, dem Fürsten bei seiner Krönung ihre Weihe gab, indem sie ihr Amt in Anspruch nahm. Wenn die Kirche von unmittelbarer Stiftung durch Christus ausging, so waren auch die weltlichen Herrscher geheiligte Häupter, auch ihnen gebührte eine gewisse Selbstständigkeit.

Der Streit erlosch niemals und immer auf's Neue widersprachen sich die Ansprüche der Theokratie und der kaiserlichen Obergewalt. Aber die Natur der Dinge gestattete keinem den Sieg und die allgemeine Ansicht brachte selbst diesen Streit in ein friedliches System, das in der That schöner und lebendiger war, als jene schroffen Theorien. Die gegenseitigen Ansprüche sprachen sich in mächtigen Gleichnissen aus. Gregor und Innocenz hatten die päpstliche Gewalt die Sonne, die kaiserliche den Mond genannt; die Wortführer der weltlichen Macht bezeichneten diese dagegen durch das Schwort, das als ein natürliches Symbol den Fürsten vorgetragen zu werden pflegte und der Kirche versagt war. Allein die Kirche fand, dass auch die Jünger des Herrn Schwerter geführt und zwar zwei Schwerter; sie nahm daher eine Doppelgewalt und ein ihr verliehenes Anrecht auf beide Schwerter, das weltliche und das geistliche, an. Die Stimme des Volkes endlich hielt diese Zweiheit, nicht aber den ausschliesslichen Anspruch der Kirche begründet; sie sprach von zwei Sonnen, welche die Christenheit erleuchteten, zwei Schwertern, welche sie beherrschten. Beide Gewalten, so meinte man, seien von Gott eingesetzt, jede gleich nothwendig für das Wohl der Christenheit. Jeder Eingriff der Einen in das Gebiet der Andern, jeder Versuch, beide Schwerter

in eine Scheide zu bringen, erschien daher als eine Verletzung der göttlichen Ordnung. Vielmehr sollten sie in getrennten Bahnen sich bewegend, gemeinsam ein christliches Regiment führen, sich gegenseitig ehrend, unterstützend *).

Man nahm also bei äusserer Spaltung eine innere Einheit an. Wohl wusste man aus Erfahrung, dass es schwer sei, die Gränzen inne zu halten, dass Ueberschreitungen und Streitigkeiten nur allzuleicht eintreten; allein man schrieb dies menschlicher Sündhaftigkeit zu und vertraute der göttlichen Leitung, dass sie diese Wirren zur

*) Gregor VII. (Ep. VII. 25. bei Gieseler K. G. II. §. 47. c.) bringt das Gleichniss mit Sonne und Mond auf, das später Innocenz III. (Ep. I. 401 bei Hurter III. 73) noch weiter dahin ausmalte, dass der Mond desto glänzender sei, je näher er der Sonne. Die überaus gekünstelte Anwendung der Stelle des Evangeliums, Luc. 22. 36, 38 (wo die Jünger zwei Schwerter bringen, und Christus sagt, es sei genug) auf diesen Streit ist wohl nur als eine geistliche Replik auf das von dem Schwerte entlehnte natürliche Gleichniss zu erklären. Sie findet sich zuerst bei dem h. Bernhard (de considerat. IV. c. 3. und epist. 256). Die beiden Schwerter sind: verbum et ferrum.„ Uterque ecclesiae, sed is pro ecclesia, ille vero et ab ecclesia exserendus; ille sacerdotis, is militis manu sed sane ad nutum sacerdotis et jussum imperatoris." Kaiser Friedrich I. bezieht sich nun auf dieselbe Stelle, knüpft aber daran ein selbstständiges Recht des kaiserlichen Schwertes: jene Erwähnung der zwei Schwerter deute mit wunderbarer Voraussicht die beiden Häupter der Dinge an (Radevic. bei Urstisius II. 483 und 541). Man bemerkte, dass auch im Evangelium Christus nicht beide Schwerter dem Petrus gegeben habe. Von nun an wird von den beiden Schwertern als von einem anerkannten Symbol gesprochen; sie sind sogar in unsern beiden Rechtsbüchern, dem Sachsenspiegel und Schwabenspiegel, erwähnt. Von geistlicher Seite führte man in Gestalt einer Vision aus, dass das weltliche Schwert keinen Griff habe, weil die Kreuzesgestalt desselben dem Geistlichen allein zukomme, von weltlicher Seite dagegen, dass es nicht tauge, zwei Schwerter in eine Scheide zu stecken. So Vridank's Bescheidenheit. Vergl. auch die nähern Bemerkungen Grimm's in der Vorrede zu Vridank. S. LVII.

Lösung führen werde. Man sprach es nicht so aus, aber man dachte sich das Leben der Christenheit wie einen organischen Körper, in welchem grade durch die Trennung zweier Potenzen der Umlauf der Säfte um so reger betrieben wird. Und wirklich war es so, Kirche und Staat, wie Geist und Körper einander entgegengesetzt und doch entsprechend, erhielten sich wechselseitig in Spannung und Thätigkeit; jede war der andern unentbehrlich. Die unbedingte Niederlage der einen hätte die Siegerin zur Tyrannei und dadurch zu ihrem Sturze geführt.

Dass es dahin nicht kam, verdankten beide nicht der Weisheit ihrer Leiter, sondern ihrer innern Organisation. In der Kirche wie im Staate gab es nicht bloss eine Unterordnung, sondern auch andere nicht minder feste Verbindungen. Auf allen Abstufungen des Ranges schlossen sich die Gleichgestellten enge aneinander an; aus der gleichen Thätigkeit und der Wahrung gemeinsamer Rechte entstand ein Gefühl der Verbrüderung, das inniger war als das Band des Gehorsams gegen den Obern. So bildeten die Vasallen desselben Lehnsherrn, die Geistlichen jedes Stiftes und Bisthums, theils durch ausdrückliche Satzung theils durch innere Verwandtschaft, Genossenschaften, welche sich dann wieder mit andern gleichgestellten Genossenschaften innerlich verbunden fühlten und so sich durch die ganze Christenheit fortsetzten. Dadurch wurde die Kraft der Herrschenden geschwächt, aber auch ihrer Willkür gesteuert, und die Gefahr, die aus dem Widerstreit der beiden grossen Gewalten entstand, gemildert. Denn da jeder Einzelne zugleich Christ und Unterthan, der Kirche und dem Staate verpflichtet war, so hatten die Gebietenden eine wohlthätige Schranke in dem Gewissen ihrer Untergebenen. Die öffentliche

Meinung war, wenn auch nicht so laut wie in unsern Tagen, um so beachtenswerther, weil sie in der Stille reifte und sich in gegliederten Organen aussprach.

Wir finden daher zwei verschiedene Bildungsgesetze oder Anziehungskräfte in gleichzeitiger Thätigkeit, das eine, das wir bisher in der hierarchischen Gliederung von Kirche und Staat kennen gelernt haben, monarchisch, eine Unterordnung und Abstufung hervorbringend, das andere mehr republikanisch, die Gleichgestellten verbindend. Beide fanden im Christenthume Bestätigung, da eine innige Verbrüderung der Genossen eben so sehr in seinem Geiste liegt, als die Unterordnung unter die Obrigkeit; beide stammten aber auch aus weltlicher Ueberlieferung, das monarchische Princip aus römischer, das genossenschaftliche aus germanischer Vorzeit. Beide waren endlich durch den Entwicklungsprozess des Mittelalters gekräftigt; denn jene Steigerung der Freiheit, welche den Einzelnen isolirt, nöthigt ihn ebensowohl zur Seite als nach oben Schutz und Anschluss zu suchen.

Indessen konnte sich das Associationsprincip im Lehnsstaate sowohl wie in der Kirche nicht frei entwickeln; es war von dem monarchischen gebunden und bildete sich in der Verschmelzung mit ihm nur zu einer aristokratischen Gliederung aus. Selbst die unterste Stufe in beiden war eine privilegirte, durch Verleihung von oben gebildete, die sich über die an die Scholle gefesselten Hörigen erhob; auch bei ihr entstand die Genossenschaft nicht durch freie Verbindung, sondern nur durch die Gleichheit der verliehenen Rechte.

Anders gestaltete es sich in den Städten. Auch sie beruhten auf Verleihung, denn wenn sie auch aus römischen Municipien oder aus factischen Verhältnissen

anderer Art hervorgingen, immer gab die Anerkennung des Landesherrn den Anfangspunkt ihres rechtlichen Bestehens. Sie schlossen sich hierdurch an die herrschende Ordnung der Dinge an und standen, wenn auch nicht innerhalb, doch in Verbindung mit der Ordnung des Lehnsstaates. Allein diese Verleihung betraf nur den Boden oder die moralische Person der auf ihm wohnhaften Bürgerschaft, nicht den Einzelnen, gab ihm keine Auszeichnung, keine aristokratische Stellung. Hier zeigte sich daher die Association in ihrer Reinheit, als freie Verbindung vermöge gemeinsamer oder doch gleichartiger Thätigkeit. Die Stadtgemeinde selbst ergänzte sich durch nachgesuchte Aufnahme in die Bürgerschaft, beruhete also auf einer ausdrücklichen Einigung; und sie gliederte sich wieder in ihrem Innern durch das Zusammentreten der Gewerbsgenossen zu Zünften und Innungen. Nach demselben Princip sahen sich denn auch die Genossen desselben Gewerkes, wenn sie aus mehreren Städten zusammentrafen, als eng Verbrüderte an, so dass die Zunft sich über die Gränzen der Stadt durch das Land und selbst durch die ganze Christenheit verbreitete. Und endlich waren die Städte unter sich bald durch gemeinsame Rechte, bald durch freiwillig geschlossene Schutz- und Trutzbündnisse unter einander vereinigt.

In diesem Gebiete also erscheint das Associationsprincip in voller Kraft, es ist das einzige Gesetz dieser Sphäre. Aber auch in andern Kreisen machte es sich neben den grossen Hierarchien selbstständig geltend. Dahin gehören zunächst die Mönchsorden, Verbrüderungen, die, rein christlichen Ursprungs und älter als die hierarchische Gliederung der Kirche, sich derselben nur bedingt anschlossen, und bei aller Strenge der Disciplin

in ihrem Innern, doch immer einen demokratischen Geist zeigten und auf der kirchlichen Seite dieselbe Stelle einnahmen, wie die Städte auf der weltlichen. Nach ihrem Vorbilde entstanden die geistlichen Ritterorden, die mehr als irgend ein anderes Institut kirchliche und weltliche Elemente mischten. Aber auch die Ritterschaft, obgleich in loser Verbindung, trug doch den Charakter einer freien Genossenschaft, die, unabhängig von der Kirche wie vom Staate, dennoch an beide sich anlehnte und die ganze Christenheit durchzog. Der Ritterschaft sowohl wie andrerseits den Zünften entsprach dann endlich die Organisation der Wissenschaft, indem sie, ursprünglich ein Zweig der geistlichen Thätigkeit, sich von der Kirche sonderte, und in den Universitäten feste zunftartige Verbindungen gründete, die wie die Ritterschaft weder dem Staate noch der Kirche allein angehörten und sich beiden anschlossen. So bildeten also die Genossenschaften ein Band, das unbekümmert um Landesgränzen und um den Streit zwischen Staat und Kirche die Christenheit zusammenhielt.

Ueberblicken wir das ganze Gemeinwesen des Mittelalters, so werden wir gestehen müssen, dass es seiner Idee nach bewunderungswürdig und einzig in der Geschichte da steht. Niemals sind die Anforderungen der Einheit und der Freiheit so schön ausgeglichen. Das System der griechischen Republiken gab nur ein lockeres Bündniss einzelner Stadtherrschaften. Die römische Weltmonarchie bildete einen starren einförmigen Koloss, in dem die Freiheit unterdrückt wurde. Die Einheit dieses christlichen Gemeinwesens war dagegen ganz von dem Gedanken der Freiheit durchdrungen. Daher gab sie denn auch der

Mannigfaltigkeit so viel Raum; verschiedene Nationalitäten, abweichende Verfassungen ohne Zahl, Thätigkeiten der eigenthümlichsten Art, alles fand darin seine Stelle. Es gleicht einem gewaltigen Uhrwerke, welches der Meister so kunstreich eingerichtet hat, dass leicht neue Räder hineingepasst werden, die noch andere Beziehungen des Zeitgedankens aufzeigen. Oder besser einem grossen Organismus, wo aus der Fülle des Lebens immer neue Functionen in Harmonie mit dem Ganzen sich selbstständig entwickeln. Kirche und Staat wie zwei gewaltige Thürme, mit ihren Spitzen hoch zum Himmel aufragend, mit ihren geistigen Fundamenten tief wurzelnd, halten das ganze Gebäude zusammen. Symmetrisch in allen ihren Theilen, aber ohne ängstlich bewahrte, ertödtende Uebereinstimmung verschaffen sie der Christenheit ein festes Gleichgewicht; wenn der eine wankt, so hält ihn die Schwere des andern. Vor Allem aber sichern jene durchlaufenden, horizontalen Bande; durch sie erhält die strenge Gliederung eine wohlthätige Elasticität, welche sie wieder zum Schwerpunkte zurückbewegt, wenn auch die Spitze heftig erschüttert ist. Es ist wahr, dass viele Theile der ganzen Erscheinung nicht zur vollständigen Ausführung gekommen sind. Die kaiserliche Obergewalt über die gesammte Christenheit, das Ritterthum in seiner höchsten Bedeutung und die unbedingte Reinheit der Kirche sind fromme Wünsche geblieben; jedes Mal, wenn sie der Vollendung nahe schienen, trat ein Gegenschlag ein, der sie zurückwarf. Aber selbst diese Idealität giebt dem Zeitalter eine eigenthümliche, wenn auch tragische Grösse; es strebte wenigstens nach einem hohen Ziele und duldete das allgemeine Loos der Menscheit in würdiger Gestalt.

Zweites Kapitel.

Die Sittlichkeit.

Da die ersten christlichen Gemeinden schon das Beispiel und die Kirchenväter die Lehrsätze einer christlichen Moral gegeben hatten, so könnte man glauben, dass es hier einer Erneuerung nicht bedurft hätte, und dass sofort, nachdem die im Anfange des Mittelalters eingetretene Auflösung rechtlicher und staatlicher Ordnung überwunden war, jene guten Zeiten zurückgekehrt wären. Allein dem ist nicht so und konnte nicht so sein. So sehr jene frühern Christen die Sittenverderbniss der Heiden verabscheuten, lehnte sich doch ihre Moral an civilisirte Zustände an, und gab mehr das Negative, das Verbot, als Anhalt und Uebung für das Leben unter andern Verhältnissen. Auch ist grade hier das Naturelement, die Nationalität, wichtig. Eines schickt sich nicht für Alle, der moralische Werth der That hängt von der Individualität des Handelnden, die Anwendbarkeit der Sitte von der Eigenthümlichkeit der Völker ab. Wir

haben daher hier, eben so wie werdende Nationen, auch nur eine werdende, und daher unsichere und schwankende Sitte zu erwarten.

Beim Beginn dieses Zeitraumes gab es recht eigentlich gar keine Lebensnorm. Die Gebräuche des deutschen Heidenthums waren verpönt, die Gewohnheiten und Ansichten der römischen Bildung durch den Einfluss des Christenthums und die Mischung der Nationen verdunkelt, die Menschen lebten einsam auf Burgen und Höfen, und kamen fast nur in Kriegen und Wanderzügen, feindlich oder fremd in Berührung; das tägliche Leben verfloss in öder, unausgefüllter Stille oder in wildem Getöse. Das Christenthum konnte den Mangel der Civilisation nicht ersetzen, vielmehr musste es selbst, um ein neues Völkerleben zu begründen, sich einem äusserlichen Prozesse unterwerfen, rohen Völkern gegenüber in sinnlicher Gestalt auftreten. Es war ganz Kirche im äusserlichen Sinne des Worts, und die Kirche musste um ihrer Selbsterhaltung willen Maassregeln ergreifen, welche die Ausbildung einer wahren Sittlichkeit erschwerten.

Denn diese gedeiht nur in der Luft der Freiheit. Nur da, wo die Seele sich ganz aufrichtig äussert, ist Selbsterkenntniss und feinere Würdigung der That denkbar. Diese Freiheit konnte die Kirche nicht gestatten, sie musste unbedingten Gehorsam fordern, dies war die erste, die einzige Tugend. Die Kirchenväter, die noch auf römischer Bildung fussten, hatten die Vernunft als eine von Gott gegebene Kraft gelten lassen und sich ihrer zur Erforschung der göttlichen Geheimnisse bedient*).

*) Augustinus: Ea, quae fidei firmitate jam tenes, etiam rationis luce conspicias; und an einer andern Stelle: Tempore auctoritas, re autem ratio prior est (Neander K. G. II. 2: 764). Noch im 8. Jahrhundert

Jetzt gewöhnte man sich alles nur nach der Autorität der Väter zu entscheiden; man hielt es für frevelhaft, mit eigenen Gründen zu prüfen*), man wollte nicht die Schlüsse der Lebenden, sondern nur die der Todten hören. In jeder Beziehung forderte man bestimmte Vorschriften, selbst bei den gleichgültigsten und äusserlichsten Dingen und gewöhnte sich so an ein gedankenloses Handeln, das nicht mehr der Ausdruck der Ueberzeugung war. Der Sinn für Wahrhaftigkeit wurde auch sonst noch vielfach gefährdet. Die Priester sollten lehren, was sie selbst nicht vollständig begriffen, sie mussten daher halbverstandene Worte gebrauchen, deren richtige Auffassung bei dem Hörenden sie noch weniger voraussetzen konnten. Zu diesem feinen Betruge kam denn auch die grobe Lüge. Zu allen Zeiten ist die Priesterschaft in Gefahr durch das Bewusstsein von der hohen, überwiegenden Wichtigkeit ihrer Zwecke unvermerkt zu bedenklichen Mitteln verleitet zu werden. Dies um so mehr in verwickelten Zuständen und bei dem Mangel einer fest ausgeprägten Moral. Daher steigerte sich denn auch im Mittelalter oft die Unwahrheit bis zur groben Fälschung. Die pseudoisidorischen Decretalen**), deren Unächtheit erst später erwiesen ist, geben ein

lehrt der Abt Fredegis: Primum ratione utendum, in quantum hominis ratio patitur, deinde auctoritate: (Neander IV. 387.)

*) So wirft im 9. Jahrhundert das Concil zu Lyon dem Johannes Scotus und seinen Anhängern vor, dass sie Gründen (humanis et philosophicis argumentationibus) mehr traueten, als den Aussprüchen der Kirchenväter (nulla scripturarum sive S. Patrum autoritate prolata).

**) Bekanntlich eine Sammlung angeblicher Decretalen römischer Bischöfe der 4 ersten Jahrhunderte, die im 9. Jahrhundert auftauchte und für eine Arbeit des spanischen Bischofs Isidorus ausgegeben wurde. Sie bezweckte die Erweiterung der päpstlichen Macht.

welthistorisch bedeutendes Beispiel solchen frommen Betrugs; im Kleinen kam Aehnliches unzählige Male vor. Selbst die Zeitgenossen klagen über die Menge erfundener Legenden, untergeschobener Reliquien*). Um den rohen Ausbrüchen der Laien zu widerstehen, um hülfreich zu sein, bedurfte die Kirche äusserer Macht und weltlichen Reichthums. Ihre Priester wurden aber dadurch von allen herrschenden Lastern angesteckt, nahmen oft an Krieg, Jagd und rohen Lustbarkeiten Antheil **), und achteten die Würde ihres Amtes so wenig, dass sie sich mit offener Waffengewalt untereinander bekämpften, und den Besiegten schmählich beschimpften***). Bei dieser Rohheit ihrer eigenen Diener konnte die Kirche kaum daran denken, unmittelbar an der Sittlichkeit des Volks zu arbeiten. Es genügte ihr, Gehorsam und eine heilsame Furcht zu erhalten. Daher begünstigte sie den Aberglauben, hatte für seine gröbsten Verirrungen ein mildes Urtheil, weilte gern bei der sinnlichen Ausmalung der Höllenstrafen und der Himmelsfreuden, und schwächte die Kraft der Reue durch ein System äusserlicher Bussen.

*) S. des Kardinals Fleury Hist. de l'egl. (4°. 1751) im Anf. des Vol. XIII. Der Abt Guibert von Nogent (bei Guizot hist. de la civ. en France IV. 528) zählt eine Reihe solcher Betrügereien auf. Andre Beispiele bei Gieseler K. G. II. §. 33. Note h. Man musste es noch besonders einschärfen, dass es nicht erlaubt sei: pro pietate mentiri.

**) S. Fleury a. a. O. Eichhorn, Gesch. d. Cult. und Lit. I. 463 ff. Neander K. Gesch. IV. 242.

***) Unzählige bekannte Beispiele. Kampf der Schaaren des Bischofs von Hildesheim und der Mönche von Fulda im Dom zu Goslar. Lamb. Aschaffenb. bei Pistor. Rerm. Germ. Scr. I. 327. — Calixt II. lässt den Gegenpapst Gregor VIII. auf einem Kameele, in Felle gekleidet, rückwärts sitzend nach Rom führen. Schlosser's Weltgesch. Mittelalter II. 2. 246.

Hierzu kam der Einfluss der Klöster. Man darf gern Alles zugeben, was für die Nothwendigkeit und Nützlichkeit dieser Institute im Mittelalter gesagt ist; sie waren die Stätten der Bildung, wohlthätige Zuflucht für den Bedrängten und Lebensmüden, manches wahrhaft fromme Gebet mag aus ihnen emporgestiegen sein. Aber für die Beförderung der Sittlichkeit waren sie und der Glaube an die Verdienstlichkeit strenger Enthaltung, der ihnen zum Grunde lag, und durch sie genährt wurde, unwirksam. Dieser Glaube stand mit der Sinnlichkeit selbst im innigsten Zusammenhange. Je höher der Mensch sinnliche Genüsse schätzt, desto mehr bewundert er die Kraft, auf sie zu verzichten. Daher in dieser Zeit, wo das rohe kriegerische Leben die Begierden steigerte, der Heiligenschein, welcher die Entsagung, die Ehelosigkeit, die Fasten, die Kasteiung umgab. Aber die Entbehrung erhöht den Werth des Versagten, die Kasteiung reizt die Begierde, und diese Strenge wirkte daher ihrer Absicht entgegen. Weltpriester und Laien gaben sich nach dem Fasten schwelgerischen Genüssen hin und die Mönche verzehrten ihre Kraft in dem sich immer wieder erneuernden Kampfe gegen die Sinnlichkeit.

Man sollte glauben, dass das Klosterleben ein fruchtbares Feld für tiefe Selbstprüfung geworden wäre. Die schwere Aufgabe, sich ganz dem Herrn zu weihen, sollte zu der Entdeckung geführt haben, mit welcher Schlangengewandtheit die Selbstsucht sich in alle unsere Empfindungen einschleicht; in den innern Kämpfen gegen diesen geheimen Feind hätte man bis in die tiefsten Falten des Herzens eindringen müssen. Von alle dem findet sich bei den mönchischen Schriftstellern wenig oder nichts. Vielmehr zeigen die beigebrachten Bei-

spiele, dass es sich nur um den Kampf mit groben sinnlichen Gelüsten oder lächerlichen Einbildungen, mit Speiselust oder körperlicher Schläfrigkeit handelt *). Im Kloster wie in der äussern Welt genügte ein militairischer Heroismus, bei dem eine leidenschaftliche Energie entscheidet. In den hiedurch begründeten Eigenschaften sind denn die Geistlichen oft wahrhaft gross; in unerschütterlicher Festigkeit, in Strenge gegen sich und Andre, in tapferer Begeisterung. Aber für die Erschaffung einer feinern Sittlichkeit leisten sie wenig; ungeachtet des Ernstes und scheinbarer Gründlichkeit sind sie hier oberflächlich, sie kennen nur grobe Naturen. Daher trägt denn auch ihr Handeln bei allen feinern Aufgaben den

*) Nirgends lag die Veranlassung zu feinen Betrachtungen näher, als da wo die Schriftsteller von der Acedia, der Lässigkeit (einer der sieben Todsünden) sprachen. Man bemerkte, dass sie durch angestrengtes Lesen oder Fasten, besonders bei jüngern Mönchen entstehe, dass sie ihnen ein Gefühl der Unfähigkeit und Trägheit, eine Unlust an sich und Andern gebe. Caesarius von Heisterbach, ein gelehrter und angesehener Schriftsteller des 12. Jahrh., der es in seinen Dialogen recht eigentlich auf eine umfassende Schilderung des Mönchslebens abgesehen hat, giebt (lib. 4, Cap. 27,) eine ganz gute Beschreibung dieses Zustandes von Kleinmüthigkeit, Ekel, Widerstreben, Zerstreutheit, aber alle Beispiele, die sich daran anschliessen, laufen nur auf Ermüdung, Langeweile und sinnliche Phantasien hinaus. Vergl. mehrere Beschreibungen der Acedia bei Ducange, s. h. v. Es soll indessen nicht geleugnet werden, dass manche zarte Gefühle sich im Kloster ausbildeten. Guizot, Hist. de la civilisation en France, I. 151, theilt sehr anziehende Scenen dieser Art aus dem Leben der Abtissin Rusticula in Arles mit. Wahrhaft rührend ist auch die Schilderung, welche unser trefflicher Geschichtsschreiber, Lambert von Aschaffenburg, von dem Verhältnisse zu seinem alten Abte giebt. Er hatte im Drange seines Herzens ohne dessen Zustimmung eine Wallfahrt ins gelobte Land übernommen, und war nun auf dem Rückwege von der Sorge gequält, ihn nicht mehr am Leben zu finden. Er fand ihn wirklich dem Tode nahe, erhielt aber noch seine Verzeihung.

Charakter des Altklugen, Pedantischen; man fühlt, dass es mehr von einer angelernten Regel als von freiem Gefühle geleitet wird; wo dieses hervorbricht, zeigt es sich ungeübt, plump, gewaltsam, mit einer scurrilen oder kindischen Naivetät.

Neben der starren Regelmässigkeit des mönchischen Lebens ist dann die allgemeine Haltungslosigkeit der Weltlichen um so auffallender. Man kannte nur den Begriff des Gebots, nicht den einer freien Sittlichkeit, und sah eine unmoralische Handlung nur wie einen Verstoss gegen die Vorschriften der Kirche an *), betrachtete die That nur mit dem Gedanken an Lohn und Strafe. Es konnte daher nicht ausbleiben, dass unreine Gemüther sich alles erlaubten, wenn sie durch Busse oder gute Werke sich loskaufen zu können glaubten **). Aber selbst die Bessern, welche redlich das Gute wollten, vermochten es nicht zu treffen; die Verwirrung der Begriffe, die Dunkelheit der Motive machte es unmöglich den moralischen Zusammenhang der That und des Charakters bei Andern zu ergründen und danach die eigene Handlung einzurichten. Jeder Handelnde trat in eine endlose Verwickelung ein, wo an Berechnung und Consequenz nicht mehr zu denken war; er gab selbst den Anspruch darauf auf, und die That gehörte mehr dem Zufall als der Ueberlegung an. Die

*) Selbst der gebildete und feinfühlende Lambert von Aschaffenburg bezeichnet unmoralische Handlungen schlechtweg als contra leges ecclesiasticas (z. B. S. 362 bei Pistorius.)

**) Wenn es auch nicht wörtlich wahr ist, dass der Erzbischof Adalbert von Bremen den jungen Heinrich IV. belehrt habe: „Fac omnia quae placent animae tuae, hoc solum observans, ut in die mortis tuae in recta fide invenieris“, wie dies der Auctor belli Saxon. behauptet, so mussten doch leicht ähnliche Gedanken bei den Laien aufsteigen.

meisten Charaktere, selbst solche, die in einzelnen Fällen grosse Klarheit und Energie beweisen, leiden daher an Widersprüchen und Schwächen, die es im äussersten Grade erschweren, sich eine feste Anschauung von ihrem geistigen Wesen zu bilden. Sie sind wie ein weicher Stoff, dem die Umstände bald diese, bald jene Form geben *). Diese moralische Schwäche stand in engster Verbindung mit einer falschen Anwendung religiöser Lehren. Der Glaube an die unmittelbare Leitung der menschlichen Schicksale durch Gottes Hand ist gewiss richtig, aber nur bei richtigem Verständniss. Er bedarf der Einsicht, die schon der tiefste der Kirchenväter empfiehlt, dass die irdischen Güter nicht nach Gerechtigkeit vertheilt würden, damit die Sehnsucht nach dem Ueberirdischen bleibe, der Ueberzeugung, dass auch die Trübsal uns zum Besten gereicht. Diese bescheidene Unterwerfung war einem sinnlichen Zeitalter nicht leicht,

*) Adam von Bremen zeichnet in seiner vortrefflichen Schilderung des Erzbischofs Adalbert, den er wie er selbst sagt fleissig und oft erforscht hat, einen Charakter dieser Art mit grosser Anschaulichkeit. Er findet an ihm „sapientem virum, sed illa, quam nimium dilexit, mundi gloria perductum ad hanc mollitiem animi, quod in prosperitate rerum temporalium elevatus in superbiam ad laudem comparandam ignorabat modum: in adversitate autem plus juste contristatus, iracundiae aut moerori frena laxabat. Qua de re accidit, ut quotiescunque iratus esset, tamquam leo fugeretur ab omnibus; cum vero placatus esset, palpari posset ut agnus. Citissime autem ad hilaritatem ab ira laudibus mulceri potuit et tunc quasi alteratus ab illo, qui fuit, arridere coepit laudatori“. (Bei Raumer, Handb. merkwürdiger Stellen aus den Geschichtsschr. d. M. A. Breslau 1813, S. 121.) Lambert von Aschaffenburg (ap. Pistor. I. 350) ergänzt diese Schilderung, indem er seine innige Andacht bemerkt. Vir admirandae compunctionis, sagt er von ihm, potissimum dum salutarem Deo hostiam immolaret, totus in lacrymas effluebat. Er fügt hinzu, dass er klug und keusch gewesen, dass aber diese Tugenden verdunkelt habe: morum insolentia et jactantiae levitas.

man wollte die Gerechtigkeit Gottes auch sinnlich erkennbar haben. Da aber das Unglück nicht immer die Sünder, sondern manchmal auch die anscheinend Reinen und Heiligen traf, so konnte man nicht umhin auch feindliche Mächte für wirksam zu halten. Man half sich leicht über die schwierige Frage fort, warum die Vorsehung solche Störungen dulde *), und war stets bereit die guten Thaten der Menschen einem Engel, die Bösen dem Teufel zuzuschreiben **). So konnte der Sünder die Schuld von sich ablehnen, sie dem Feinde des menschlichen Geschlechts aufbürden, der Beobachter sich mühsamer Prüfung der Motive überheben. Man wagte nicht leicht ein Urtheil zu fällen, man stellte mit moralischer Bequemlichkeit die Entscheidung dem höhern Richter anheim, überliess sie dem Gottesurtheile. Diese aus dem germanischen Heidenthume herstammende stolze und kriegerische Sitte nahm unter dem Einflusse des Christenthums leicht das Gewand demüthiger Unterwerfung und frommer Ergebung an, und fand ihre Stütze in dem Gefühle, dass die Zeit zu vernünftiger Ergründung und richtiger Beurtheilung der That nicht reif sei. In diesem Anlehnen an christliche Begriffe und an das Bedürfniss lag die Ursache, weshalb die Kirche diesen Gebrauch, gegen den sie vielfach eiferte, nicht abstellen

*) Naiv genug sagt dann wohl ein Chronist, dass hier der gute Jesus geschlafen habe. (So bei der Misshandlung des Papstes Gelasius II. im Jahre 1118: „Jesu bono dormiente.“ Schlosser II. 2. 239.)

**) Nicht bloss bei verwickelten Vorfällen, wo die Einwirkung des Teufels als bloss versuchende gedacht werden konnte, kommen Phrasen vor, wonach „Diabolus humani generis inimicus fomitem seminavit discordiae“ (Caffari. Annal. Genuenses), sondern auch völlig freie, unabhängige Handlungen Einzelner werden: instinctu daemonis, oder: per angelum Satanae vollbracht. (Lamb. Asch. ad ann. 1057).

konnte und sich begnügen musste, ihn zu leiten und vor grobem Frevel zu wahren *).

Dieser Zustand der Leidenschaftlichkeit und Charakterlosigkeit dauerte weit länger als jene Verwilderung des Staats und der Kirche, während welcher er sich gebildet hatte; er bestand noch gleichzeitig mit der ehrenhaften Ordnung des Lehnsstaates und der feurigen religiösen Begeisterung. Grade dadurch wurde das Uebel gesteigert; der Gegensatz gegen die geforderte Reinheit und gegen die Lehren, zu denen sich Alle bekannten, erregte das Gewissen schon während der That und gab ihr einen Anstrich bewusster Ruchlosigkeit, der die Leidenschaft noch heftiger stachelte. Allein er bewirkte auch eine tiefere Reue, und, wenn auch nicht die Kraft, künftiger Versuchung zu widerstehn, doch das demüthige Gefühl tiefer Sündhaftigkeit und Verderbniss, und damit war auch hier der Wendepunkt, der Anfang eines neuen sittlichen Systems gegeben.

In allem Modernen, in Gestalten und in Handlungen, erkennen wir einen wiederkehrenden Zug, der, so verschieden er sich an Einzelnen und im Laufe der Jahrhunderte zeigt, sie alle gemeinsam von den Erzeugnissen des Alterthums unterscheidet. Ihnen fehlt jene hohe einfache Schönheit, aber an ihre Stelle ist etwas Schlichtes, Menschliches getreten, das uns warm und liebevoll anspricht, ein Zug der Demuth, der als der allgemeine Charakterzug christlicher Zeit auch dann noch kennbar ist, wenn das Individuum sich stolz oder hochmüthig ausgebildet hat.

*) Agobard, Erzb. v. Lyon (840), schrieb gegen die Gottesurtheile: Apparet, non posse caedibus, ferro vel aqua occultos et latentes res inveniri, nam si possent, ubi essent occulta Dei judicia. Vgl. überhaupt Grimm, deutsche Rechts Alterth. 909.

Die alte Welt hasste freilich den Uebermuth, aber sie kannte nicht die Demuth, sondern nur die Mässigung, und diese war nicht eine Anerkennung sittlicher Schwäche, sondern nur die Bedingung der Kraft und Schönheit, sie setzte ein Selbstgefühl, einen edlen Stolz, etwas Göttergleiches voraus. Das Christenthum hat diesen Wahn für immer getilgt und unsere Schwäche bloss gelegt; es hat dies so gründlich gethan, dass selbst die, welche die Lehre des Heilandes verwerfen, welche ein blindes Gesetz zum Urquell der Dinge machen oder die Menschheit auf den göttlichen Thron erheben, dies Bewusstsein ihrer und unserer Schwäche an sich tragen. Dies Bewusstsein ist die Wurzel der modernen Sitte, es ist das, was auch uns mit dem Mittelalter verbindet und seinen Gestalten einen Ausdruck giebt, der uns als bekannt anspricht.

Auch hier aber wirkte das Christenthum zunächst nicht allein, sondern in Verbindung mit dem germanischen Volksgeiste und namentlich mit jenem Freiheitsbegriffe, dessen auflösende Kraft überall aufräumte, wo das christliche Princip volksthümlich werden sollte. Er isolirte die Persönlichkeit, und diese Einsamkeit, die auf moralischem Gebiete nicht wie auf dem rechtlichen durch Anschluss an den Lehnsverband oder an eine Genossenschaft zu heben war, wurde schmerzlich empfunden. Jene Freiheit, aus heidnischem Stolze entsprungen, wurde die Mutter christlicher Demuth.

Die Demuth des Mittelalters war nun freilich nicht jenes sanfte Gefühl, das uns in der Fülle des Glücks wie des Unglücks die Knie beugen lehrt; sie hatte einen heftigen, leidenschaftlichen Charakter, bedurfte äusserer

Handlungen, starker Demüthigungen. Im gewöhnlichen Verkehre der Menschen behielt zwar die Sitte noch eine gewisse Unbefangenheit, man sprach mit Freimuth auch gegen Höhere, das Gefühl der Selbstständigkeit, auf dem die rechtlichen Verhältnisse beruheten, liess jene kriechenden und heuchelnden Formen der spätern Jahrhunderte noch nicht aufkommen *). Dafür aber kannte man bei ausserordentlichen Veranlassungen kein Maass in der Demüthigung, man schwelgte darin, man suchte dadurch bald Mitleid zu erregen, bald eine Beruhigung des Gewissens zu erlangen. Daher die öffentlichen Geisselungen der Büssenden, die rohen, widerlichen Strafen bei Vornehmen wie bei Geringen, die knechtischen Formen der Bitte, der Klage oder Rechtfertigung, die ein nach unsern Begriffen unwürdiges Schauspiel geben **) oder selbst die Schaam verletzen ***).

*) Zwar begann schon der Curialstyl der Demuth, z. B. die Anrede Kaiser Heinrich's II. an die Bischöfe des Concils zu Frankfurt: Domini et patres a mea parvitate huc adsciti convenistis (Conc. Germ. III. p. 37), doch war diese Demuth mehr gegen Gott als gegen die Menschen gerichtet.

**) Heinrich II. auf dem erwähnten Concil zu Frankfurt, während über die von ihm gewünschte Errichtung des Bisthums zu Bamberg berathen ward, warf sich, so oft die Meinung schwankte, zur Erde nieder, um sich zu demüthigen (Dithmar Mers. bei Luden. VII. 613). Heinrich IV. wirft sich sogar unter Weinen und Wehklagen der Umstehenden vor seinem Sohne zu Füssen (Wachsmuth III. 1. S. 25). Männer und Frauen fürstlichen Geschlechts erscheinen als Bittende barfuss, weinend und werfen sich zur Erde. So vor Otto I. sein Bruder Heinrich und sein Sohn Ludolf, vor Heinrich II. der mächtige Herzog Ludolf von Schwaben (Luden D. G. VI. 473. VII. 606). Noch 1306 tragen die Schwestern König Wenzel's II. ihre Fürbitte für ihren Schwager in dieser demüthigenden Weise vor (Pfister D. G. III. 116), und es scheint fast, dass man dies als eine nothwendige Feierlichkeit bei solchen Gelegenheiten ansah.

***) Beispiele aus der deutschen Geschichte, die Wittwe des

Es ist nicht schwer zu begreifen, wie diese sinnliche Demüthigung in Hochmuth umschlagen musste. Da sie in äusserer Handlung bestand, so hörte sie auch mit dieser auf. Der Büssende musste wieder ins Leben eintreten, seine Rechte behaupten, sein Amt üben; es ist erklärbar, dass er nach so tiefer Erniedrigung das Gleichgewicht nicht sogleich wieder fand, dass er die Härte, die er selbst geduldet, auch gegen Andere ausübte. Grade weil er sich nichtig fühlte, mussten ihm die Gaben des Glücks als eine unerhörte Steigerung seines Wesens erscheinen und ihn berauschen. Auf die heftige Demüthigung folgte daher leicht eine Selbstüberhebung, auf die Busse neue Versündigung. Die Extreme riefen sich gegenseitig hervor. Die Geschichte ist voll von Beispielen der auffallendsten, oft in kürzester Frist eintretenden Contraste dieser Art *). Demuth und Hochmuth sind daher auch den Schriftstellern der Zeit geläufige Worte, sie bringen alle Handlungen unter diese Kategorie und ersparen sich dadurch weitere psychologische Erklärungen.

Markgrafen Heinrich von Meissen (1103) vor ihren Dienstleuten, bei Stenzel Gesch. d. fränk. Kaiser. S. 713. Agnes, Gemahlin Heinrich IV. vor den Kirchenversammlungen von Constanz und Piacenza gegen den Kaiser klagend: peccatum suum ... sponte et publice confiteri non erubuit. Daselbst S. 552. Andere Beispiele Schlosser III. 1. 361 und Menzel D. G. VI. 111.

*) Eine besonders charakteristische Gestalt ist Fulco Nerra, Graf v Anjou († 1040), der immer abwechselnd bald Bussreisen nach Jerusalem macht, auf Reliquien so begierig ist, dass er, während er von Ungläubigen bewacht wird, ein Stück vom Steine des h. Grabes abbeisst, bald wieder Raub und Mord gegen alle seine Verwandten und Nachbarn übt. (Schlosser II. 2. S. 154. Wachsmuth, Sittengesch. II. 449).

Und wirklich bewegte sich der ganze Gegensatz des Guten und Bösen um diese eine Eigenschaft, alle Fehler und Tugenden erhielten dadurch Farbe und Gestalt. Auch das Hochstrebende ging aus ihr hervor. Die Demuth, weil sie sich gering achtet, ahnt, sucht und liebt ein Höheres. Sie ist bedürftig und sehnsüchtig, vertrauend und hingebend, strebsam und rüstig. Sie erzeugt daher Frömmigkeit, Begeisterung, Aufopferung und selbst Muth. Die sinnliche Demuth aber, die nicht vorbereitet ist wahre Güter von falschen zu unterscheiden, macht leichtgläubig, ergreift das Nichtige statt des Ewigen, berauscht sich in irdischen Genüssen, wird unstät und veränderlich und durch eine geringe Lockung vom rechten Wege abgeleitet. Das Bewusstsein dieser Schwäche rief das Bedürfniss nach einer äussern Regel hervor, wie die des Mönchs und des Geistlichen. Auch die Laienwelt suchte nach einer solchen Stütze, und der Erfolg dieses unwillkürlichen Strebens war das Ritterthum.

Man hat das Ritterthum oft bloss aus der altgermanischen Waffenfähigkeit erklärt, welche ein Vorrecht und Kennzeichen des Freien und Ehrenhaften war, und dem freigebornen Jüngling feierlich verliehen wurde. Man hat geglaubt, dass diese heidnische Sitte sich durch fromme, der Priesterweihe nachgebildete Formen auf christlichem Boden Duldung und Bürgerrecht verschafft habe. Allein hier wie immer erklärt die Beibehaltung hergebrachter Gedanken und die Entlehnung äusserlicher Formen die Sache nicht; sie zeigt nur das Material, welches der Zeitgeist benutzte, um das ihm Nothwendige zu bilden. Es handelte sich hier um die Erschaffung einer ausführbaren Moral oder doch eines Surrogates

für dieselbe. Die sittlichen Aussprüche der Evangelien haben zwar die Form von Geboten; in der That sind sie aber viel mehr als dies, gewaltige, zeugende Worte, kräftig genug, um die Gesinnung ganzer Völker umzugestalten, viel zu gross und mächtig, um als Vorschriften der unmittelbaren Ausübung zu dienen, ja sogar als solche mit dem Bestehen der rechtlichen Weltordnung unvereinbar. Dieser Widerspruch trat besonders schreiend hervor, wenn man bei dem edlen und selbst so nothwendigen Waffenhandwerke sich des Gebots der Feindesliebe und ähnlicher erinnerte. Man suchte also zunächst einen Mittelweg und fand ihn in der Form des Gelübdes; die Beschränkung und Entsagung, welche man sich dadurch auferlegte, rechtfertigte, was innerhalb derselben lag. Solche Gelübde fanden als lobenswerthes Beispiel Nachahmung, wurden durch den friedenstiftenden Einfluss der Geistlichkeit über ganze Provinzen verbreitet und bald als Sitte gefordert. So der s. g. Gottesfriede, treuga dei, gleichsam die Theilung der Zeit in eine friedliche, büssende und eine kriegerische Hälfte. Bald ging man weiter. Das Geringste, was zu fordern war, bestand in Regeln für die Handhabung der Waffen während der kriegerischen That selbst, und auch diese wurden daher Gegenstand des Gelübdes. So fest wie das mönchische Gelübde konnte natürlich das ritterliche nicht werden; die Vorschrift für die That liess sich nicht so deutlich formuliren, wie die Entsagung. Daher bildete sich keine gleiche, überall beobachtete Formel aus. Gewisse Vorschriften sind zwar stets wiederkehrend; Gottesfurcht, Schutz der Kirchen, der Frauen und der Schwachen, ehrlicher Kampf und Worttreue werden gewöhnlich angelobt, zuweilen aber noch bestimmtere

Leistungen herausgehoben *). Im Ganzen sind es allgemeine Pflichten, die einem christlichen Manne ohnehin schon heilig sein sollten, und nur in dieser verwilderten Zeit einer Einschärfung bedurften. Das Gelübde aber erhob sie zu dem Range besonderer, strenger zu erfüllenden Obliegenheiten, und brachte eine innere Verbindung zwischen allen, die sie übernahmen, hervor. Sie gehörten auch sonst schon demselben Stande an. Schon längst waren die vermögenden Lehnsleute vom Volke geschieden; der Dienst zu Rosse, zu dem sie verpflichtet waren, gab ihnen besondere Lasten und Rechte. Es war natürlich, dass bei ihnen als bei den Gesitteteren jener Zweifel über die Rechtmässigkeit ihres Treibens zuerst sich entwickelte und genährt wurde; nur sie waren überdies frei und selbstständig genug um jenes Gelübde ablegen zu können. Man sah es daher bald als ein Recht, aber auch als eine wenigstens moralische Pflicht dieser Klasse an, die Ritterwürde nachzusuchen; die Begriffe verschmolzen, und die Ritterschaft wurde allmälig ein abgeschlossener Stand, eine Aristokratie, welche sich über die ganze Christenheit ausbreitete.

Es war eine sehr eigenthümliche Genossenschaft. Nicht so lose wie die, welche blos auf Gleichheit des Ranges und der Interessen beruht, nicht so fest wie jene, welche durch die freie und unbedingte Hingebung des geistlichen Gelübdes entsteht; nicht eine Aristokratie des Rechts, wie sie aus gemeinsamen, urkundlichen Prärogativen hervorgeht, nicht eine Aristokratie der Gesinnung, welche die Aeusserlichkeiten der Glücksgüter

*) Guizot, histoire de la civilisation en France (IV. 179. Brüss. Ausg.), stellt aus verschiedenen Urkunden nicht weniger als 26 Artikel zusammen.

und der Geburt übersieht. Nicht ganz geistlich und nicht bloss weltlich stand das Ritterthum recht eigentlich in der Mitte der Zeit und repräsentirte mehr als irgend eine andere Institution das ganze Wesen derselben.

Aus dieser eigenthümlichen Stellung ergab sich der Begriff der ritterlichen Ehre. Zu allen Zeiten erfordert jede Aristokratie von ihren Mitgliedern die Beobachtung eines gewissen Anstandes, die Erfüllung moralischer Pflichten, nicht blos aus innern Gründen, sondern auch des Scheines halber. Hier bekam dies durch die Grundlage eines religiösen Gelübdes, durch die Unbestimmtheit und Schrankenlosigkeit desselben, durch die der Zeit eigenthümliche Begeisterung und die Neigung zum Wunderbaren, und andrerseits durch den Gegensatz der herrschenden Demuth eine ungewöhnliche Färbung. Es lagen darin Motive der Bescheidenheit und der Eitelkeit gemischt; die That war nur Pflicht, angelobte und standesmässige Pflicht, und doch wieder freie, den Ruhm und das Ansehn der Person und des Standes fördernde Leistung, eine Leistung, in der das aufgeregte, schwärmerische Gefühl sich genügte und auch Andern Zeugniss von seinem kühnen Fluge ablegte. Alle strebenden Kräfte frommer Begeisterung, jugendlicher Kampfeslust, kriegerischen Ehrgeizes, begehrlichen Muthes wurden dadurch angeregt und steigerten sich im Wetteifer der Standesgenossen. Diesem Streben eröffneten nun die Verhältnisse der Zeit das weiteste Feld; vor ihm lagen die Länder des Abendlandes mit ihren Fehden, mit Rechten, die zu vertreten, mit Unbilden, die abzustellen waren, die Länder des Orients mit ihren Heiligthümern und Wundern. Weder der Zahl noch dem Maasse der Thaten waren Gränzen gestellt, nichts war dem Muthe

zu schwer, nichts der Ehre zu hoch. Die Phantasie hatte freies Spiel, und der Ritter strebte nach einem unerreichbaren idealen Ziele. Seine Lebensaufgabe hatte daher ein poetisches Element und bedurfte der Dichtung. Er wurde getrieben, sich die höchsten Leistungen ritterlicher Tugenden auszumalen um in ihnen Vorbilder für sein eigenes Handeln zu erlangen; er wurde versucht seine Thaten mit denen dieser dichterischen Helden zu vergleichen. Dies konnte dann ein neuer Antrieb zur Demuth werden, indem er weder in den Begebenheiten seines Lebens noch in seinen Leistungen etwas so Ausgezeichnetes wahrnahm, es erzeugte aber auch einen falschen Reiz nach dem Ungewöhnlichen und Glänzenden, und dadurch Uebermuth, Eitelkeit und Thorheit. Zugleich musste der Ritterstand als eine weltliche Aristokratie sich auch durch äussern Glanz auszeichnen. Die Beschwerden des Kampfes heischten Erholung, die Freude des Sieges festliche Lust und ein unruhiges Reiterleben steigerte die Ansprüche der Sinnlichkeit. Die Ehre des edeln Standes musste aber auch hier bewahrt werden, es bedurfte bestimmter Gränzen des Erlaubten, die ritterliche Kühnheit musste durch den Anstand gezügelt werden. Das persönliche Gefühl hatte sich auch hier den Ansichten der Standesgenossen zu fügen. Dies gab eine conventionelle Sitte, die sich um so fester und geregelter ausbildete, als sie für jugendliche, sinnlich aufgeregte Menschen berechnet war und den Mangel tieferer Bildung ersetzen sollte.

Man sieht hieraus wie verschiedene Gestalten der Geist des Ritterthums hervorbringen musste. Bald finden wir diese Helden bei aller Kühnheit und Kraft mit einem schönen Zuge der Bescheidenheit und Milde, Redlichkeit

und Festigkeit, bald hochmüthig und hart, habsüchtig und anmaassend, bald endlich mit einem übertrieben schwunghaften Ausdrucke, in phantastischer Prunksucht und Ruhmbegierde. Das Ritterthum brachte in der That zuerst christliche Uneigennützigkeit und menschliche Regungen in die tapfere Rohheit der verwilderten Gemüther, es brach die Bahn für christliche Sitte. Es verhütete die mönchische Abtödtung des Lebens, und gab zuerst das Gefühl der Würde, ohne das keine moralische Haltung möglich ist. In manchen Beziehungen beschämten die Ritter ihre geistlichen Vorbilder; im Festhalten des gegebenen Wortes *), in Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit; sie unterlagen nicht der Gefahr bedenkliche Mittel für heilige Zwecke zu wählen. Aber diese Redlichkeit war nur eine formelle, eine Standespflicht, die, weil sie als äussere Regel an der Natur künstelte, eine neue innere Unwahrheit erzeugte.

Eine christliche Aristokratie hat immer eine eigenthümliche Mischung des Hochmüthigen und Demüthigen, weil sie die Gleichheit mit ihren christlichen Brüdern anerkennt und sich doch über dieselben erhebt. Die Bürger der antiken Städte bildeten nicht sowohl einen bevorzugten Stand, als vielmehr den einzigen; sie allein repräsentirten die Menschheit, sie waren die Regel, die andern, Freigelassene und Sclaven, die Ausnahme. Der ritterliche Adel dagegen erhob sich selbst über die gemeine Menschheit, er musste sich daher absondern,

*) Die Ritter lehnten (wenigstens in einzelnen Fällen) es ab, durch päpstliche Machtvollkommenheit von ihrem Eide entbunden zu werden. Nam probro ducitur apud Francigenos juramentum solvere quamlibet male juratum sit. Ep. Bernardi 218 ad Innoc. II. bei Wilken III. 36.

steigern und wenigstens besser scheinen. Diese künstliche Ueberhebung rief sogleich einen Gegensatz hervor, der ritterlichen Sitte trat eine bürgerliche an die Seite.

Indem die Bürger der Städte sich ihrerseits mit der plumpen Rohheit der Bauern verglichen, und auf christliche Ehrbarkeit, auf einen gewissen Anstand, auf Achtung ihrer Standesgenossen Anspruch machten, musste auch bei ihnen ein höheres Selbstgefühl entstehen. Es konnte nicht unbemerkt bleiben, dass neben der erlernten Tugend und Zierlichkeit der Ritter die derbe ungeschminkte Wahrheit einer einfachern Sitte ihren eigenthümlichen Werth habe, und die Städte hatten allen Beruf dazu eine solche auszubilden. Während dort nur das Ausgezeichnete galt, blieb man hier bei dem Gewöhnlichen und Nützlichen stehn. Statt des Ruhmes suchte man nur unbescholtenen Ruf, statt des Abenteuers die Häuslichkeit, statt verschwenderischer Freigebigkeit sparsames, wirthschaftliches Wesen, statt des gewagten Waffenspiels den langsamen Erwerb des Fleisses. Aber freilich war damit ein gewisses Gefühl der Niedrigkeit verbunden. Die Bürger dieser Städte waren denn doch sehr verschieden von denen der alten Welt; sie waren nicht Herrschende, sondern nur Befreite, ihre Rechte gingen nur so weit, wie ihre Freiheitsbriefe, sie fühlten sich noch nahe dem Stande der Hörigen. Diese Niedrigkeit hatte sogar den Anstrich einer Schuld; neben der Selbstverleugnung des Geistlichen, der Kasteiung des Mönchs, der aufopfernden Kühnheit des Ritters erschien das bürgerliche Treiben, das blos um Nahrung und häusliche Ordnung bekümmert war, allzusehr am Sinnlichen haftend. Dadurch entstand ein eigenthümlicher

Zwiespalt des Gefühls. Das Bewusstsein dieser Niedrigkeit erschwerte das Aufkommen feinerer Empfindungen, und verleitete zu unwürdiger Unterwürfigkeit und zur Wahl unedler Mittel. Wenn dagegen die Anmaassungen der höhern Stände die Bürger empörten, oder wenn bei den idealen Bestrebungen derselben dennoch die Schwäche der menschlichen Natur recht grell hervortrat, dann fühlten sie sich wieder in ihrem Rechte. Dies gab ein Behagen an ihrer einfachen Existenz, an dem unverkümmerten derben Genusse, das sich leicht mit einem bald gutmüthigen bald bittern Spotte gegen das ideale und vornehme Treiben verband.

So haben wir den Kreis der männlichen Gestalten überblickt, und wenden uns nun zu den Frauen. Bekanntlich genossen sie in keiner Zeit eine grössere Verehrung als im Mittelalter. Man hat auch diese Erscheinung aus altgermanischen und allgemeinen christlichen Ansichten erklären wollen. Allein jene Ehrfurcht der Deutschen des Tacitus, die in den Frauen etwas Heiliges und Prophetisches erblickten, war mit dem Heidenthume verschwunden, wir finden schon in der Völkerwanderung keine Spur davon *). Das Christenthum sichert sie zwar vor orientalischer Dienstbarkeit, spricht aber ihre Unterordnung unter den Mann, ihr Schweigen in der Kirche sehr ernsthaft aus. Der Grund jener Verehrung war einfach, dass sie sie verdienten, nicht deshalb weil sie besser gewesen wären, als Frauen anderer

*) Theoderichs Tochter, die kluge Amalasuntha, wagte es nicht, die Herrschaft über die Ostgothen allein zu führen, sie nahm Theodat zum Mitregenten, »ne pro sexus fragilitate a Gothis sperneretur« (Jornandes c. 59). Sie hatte während der Vormundschaft ihres Sohnes darüber bittere Erfahrungen gemacht.

Zeiten, wohl aber weil sie die befriedigendste Erscheinung ihres Zeitalters darboten, und weil die Männer ihnen nachstanden. Sie waren frei von der pedantischen, trocknen Absichtlichkeit des Geistlichen, von der Leidenschaftlichkeit und Gewaltsamkeit des Kriegsmannes, von der handwerksmässigen Plumpheit des Bürgers; ihre Stellung hinderte sie nicht an Entwickelung natürlicher Gaben. Selbst dann, wenn sie gegen die edlere Bestimmung ihres Geschlechts nach Macht und Herrschaft strebten, hatten sie, durch feine Beobachtung männlicher Schwächen, durch List und die Gabe der Ueberredung, durch kluge Benutzung sparsam bewahrter Reichthümer, und endlich durch den Zauber ihrer anmuthigen Erscheinung, Mittel genug, um die rohen Helden der Schlacht zu überwinden *). Je mehr die Herrn der Welt ungebildete Kriegsmänner waren, desto mehr mussten diese Eigenschaften wirken; wir können dadurch die sonst räthselhafte Gewalt erklären, welche manche Frauen im frühern Mittelalter übten.

*) Der grosse Einfluss der Frauen beginnt schon im merowingischen Hause, steigt aber besonders während der italienischen Unruhen seit dem Tode Karls d. Gr. und zur Zeit der sächsischen Kaiser. Die Ursachen und Mittel dieser Macht waren verschiedene, wir finden ebensowohl höchst lasterhafte, wie allgemein geachtete Frauen im Besitze derselben. Wenn der Bischof Luitprand diesen Einfluss aus den schlechtesten Motiven erklärt (lib. III. c. 2.) so kann man (mit Luden VII. 484) annehmen, dass der unreine Sinn des Berichterstatters aus ihm spricht; aber freilich verdankten Marozia und Theodora ihre Macht nicht ihren weiblichen Tugenden. Sehr bezeichnend ist eine Aeusserung des Agobard, Bischof von Lyon, über die Kaiserin Judith bei Gelegenheit der Streitigkeiten der Söhne Ludwig des Frommen. Man werde sagen, schreibt er, diese sei nicht streitsüchtig, sondern sanft und schmeichelnd, (haec non est litigiosa sed suavis et blanda) allein dennoch entzweie sie Vater und Sohn, ihre Güte sei trügerisch, ihre Schönheit eitel (fallax gratia et vana pulchritudo. Schlosser II. 1. p. 487).

Aber wichtiger war der stille und bleibende Einfluss, welchen sie durch die bessern Eigenschaften ihres Geschlechts erlangten. In der Einsamkeit des Burglebens, bei der häufigen Abwesenheit des Mannes waren die Frauen die bleibenden Beherrscherinnen der Dienstleute, deren Anhänglichkeit sie nicht durch äussere Gewalt sondern durch milde Klugheit sich sichern mussten. Von Natur mitleidig und hülfreich, durch eigene körperliche Bedürftigkeit aufmerksam gemacht auf erleichternde, heilsame Mittel, sammelten sie praktische Kenntnisse, und verschafften sich durch wohlthätige Wirksamkeit bei ihrer rathlosen, unwissenden Umgebung ein begründetes Ansehn. Dazu kam, dass ihr weicheres Gemüth religiöser Tröstung in höherem Grade bedurfte, dass sie daher den Geistlichen offeneres Ohr liehen und oft die Vermittlerinnen zwischen ihnen und den männlichen Gliedern des Hauses wurden, dass sie auch sonst durch ihr ruhigeres Leben mehr Beruf hatten, die religiösen Wahrheiten zu durchdenken und in sich auszubilden, dass sie endlich als Erzieherinnen auch in den Knaben die ersten frommen Gefühle erweckten, und dadurch einen bleibenden Anspruch auf Dankbarbeit und Achtung erlangten. Wir besitzen schon aus sehr früher Zeit Zeugnisse der begeisterten Anerkennung dieser weiblichen und mütterlichen Wirksamkeit *). Bald aber steigerte sich ihr

*) Interessant ist die Schilderung, welche der Abt Guibert von Nogent (geb. 1055 † 1124; in der Collection des mém. relatifs à l'hist. de France. t. IX. p. 346 und bei Guizot a. a. O. IV. 153.) von seiner Mutter giebt. Ihr Walten auf der ritterlichen Burg, ihre Schönheit, ihr tugendhafter Blick, die Ruhe ihres Benehmens, die Gewalt die sie dadurch auf ihre Umgebung ausübte, geben ganz das Bild, welches ich oben im Texte andeute, und die Wärme mit der ihr Sohn dies schildert, indem er ihr den grössten Einfluss auf sich

Ansehn. Die Frauen wirkten nicht blos als Lehrerinnen und Vermittlerinnen der Frömmigkeit, sondern sie gaben auch die unmittelbare Anschauung des Heiligen. Priester und Mönche waren zwar die Verwalter und Diener des Heiles auf Erden, aber sie sprachen es nicht an ihrer Erscheinung aus. Der Kampf, den sie zu kämpfen hatten, der Kampf mit der Sünde bei sich und bei Andern, liess Wunden und Schwielen zurück, wie der Kampf mit dem Eisen, und gab ihrem Wesen etwas Rohes oder Strenges, das nicht gestattete, sich in ihnen himmlische Gestalten zu vergegenwärtigen. Die Frauen dagegen in ihrem sanften Dulden, in der Innigkeit des Gefühls und der stillen Ausübung christlicher Pflichten mussten zwischen den finstern Gestalten dieser kämpfenden Zeit wie höhere, reinere Wesen erscheinen. Bei ihnen fand der heimgekehrte, kampfesmüde Krieger wohlthätige Ruhe, sanfte Pflege, Worte des Trostes. Es musste ihn ein Gefühl ergreifen, wie in der Kirche, dass er leiser auftrat, und das rohe Wort zurückhielt. Wo sollte er Anschauungen hernehmen, um sich die Ruhe des Himmels, den sanften Glanz der Engel und Heiligen vorzustellen, wenn nicht von diesen lieblichen Gestalten?

Es ist ausser Zweifel, dass die Bedeutung des Mariencultus mit dem steigenden Ansehen der Frauen zunahm. Indem man auf Erden sich gewöhnte, bei Frauen mehr als bei Männern Trost und Hülfe zu finden, musste man auch im Himmel am liebsten die weibliche Gestalt aufsuchen, welche gewähren konnte, was strengere Gerechtigkeit verweigern möchte. Diese Glorie der himmlischen Jungfrau musste aber auch wieder die

selbst zuschreibt, zeigt deutlich, wie sich aus solchen Eigenschaften eine wachsende Verehrung entwickeln musste.

Ideenverbindung zwischen dem Heiligen und dem Weiblichen fester begründen, und einigermaassen auf die irdischen Frauen zurückstrahlen, wenigstens auf reine tugendhafte Frauen, was sich dann, da man nicht willkürlich wählen, nicht Beweis verlangen durfte, sehr bald auf alle Frauen erstreckte, die nicht durch grobe Arbeit und rohe Sitte entweihet waren, mithin auf alle edeln Frauen ritterlichen Standes. Schon vermöge seines Gelübdes war der Ritter verpflichtet den Frauen Schutz und Sorgfalt zu widmen, mithin auch ihnen die schuldige Ehrerbietung zu verschaffen und selbst zu zollen. Die Courtoisie gehörte zu seinen Standespflichten, und machte einen wesentlichen Theil seiner Erziehung aus. Sie wurde daher als ein Erlerntes leicht übertrieben, und erhielt durch diese Vermischung des Heiligen mit dem Irdischen eine fernere Steigerung, so dass sie fast die Sprache eines Cultus annahm. Daher ist es denn nichts Ungewöhnliches, dass wir Ausdrücke, welche zuerst der Himmelskönigin galten, auf irdische Frauen angewendet finden, dass sie als die seligen, die reinen, als die Quelle aller Freude und alles Ruhmes gepriesen werden.

Freilich waren sie nun zwar zugleich der erreichbare Gegenstand irdischer Wünsche; allein dies minderte ihren Einfluss und ihre Verehrung nicht, sondern bewirkte nur, dass auch die natürlichen Verhältnisse der Geschlechter in einem ungewöhnlich bedeutsamen Lichte erschienen. Die alte Welt hatte die Liebe mit männlichem Stolze bald tragisch bald tändelnd behandelt; Amor war bald der schalkhafte Knabe, welcher mit den Waffen spielt, bald der furchtbare Gott, der den Helden in unmännlichen Wahnsinn treibt. Jetzt, da die Frauen

wie höhere Wesen behandelt wurden, war es weder schmachvoll noch thöricht, sich ihnen zu unterwerfen; die Minne war ein ehrenvoller Dienst, der zu jeder Tugend befähigte. Für beide Geschlechter entstanden durch diese Auffassung höhere Ansprüche; die Dame durfte sich nicht leichtsinnig ergeben, sondern musste Thaten fordern, die ihrer würdig waren; der Ritter musste die Ehrfurcht im Auge behalten, die er ihr schuldig war, er musste trachten durch den Muth seiner Unternehmungen, durch den Glanz seiner Siege, aber auch durch Menschlichkeit und feine Sitte ihre Neigung zu verdienen und ihr Ehre zu machen. So wurde denn die Minne, wie die Dichter so oft priesen, Antrieb zu allem Guten und Hochherzigen, Lehrerin aller Tugend. Aber damit waren nun auch Frauen Richterinnen männlicher That geworden und nach ihren Ansichten regelten sich die Sitten des Friedens und des Kampfes. So hatte denn durch diese Auffassung die Macht der Frauen die höchste Stufe erreicht; sie leiteten nicht bloss die Erziehung der Knaben, auch die Jünglinge und Männer sahen zu ihnen hinauf und suchten in ihren Augen den Leitstern ihrer Handlungen.

Freilich machte das Leben sich oft mit andern Ansprüchen geltend; Einsicht und Thatkraft des Mannes entschieden in letzter Instanz, die Courtoisie erstreckte sich nicht auf die grossen Welthändel und auf die Geschäfte des strengen Rechts. Aber dennoch lassen sich auch auf der Oberfläche der Geschichte die Spuren dieses weiblichen Einflusses erkennen. Er milderte die Rohheit, begünstigte die Empfänglichkeit und Begeisterung für religiöse Ideen, gab dem Leben den poetischen Reiz, dessen das Ritterthum bedurfte, und führte an

diesem zarten Bande die Völker zu Fortschritten auf dem Wege der Civilisation. Aber er war nicht geeignet, männliche Charaktere und gediegene Individualitäten auszubilden. Wir erstaunen, an den ausgezeichnetsten Helden der Geschichte bei aller Besonnenheit und Kraft, die sie in glücklichen Momenten entwickeln, stets eine Unsicherheit und Ungleichheit, ein Schwanken zwischen kühnen Plänen und völliger Rathlosigkeit zu finden, wir begreifen kaum, dass die wichtigen Fragen, welche Jahrhunderte lang behandelt wurden, die Menge der Beispiele, welche die nächste Vergangenheit lieferte, nicht zu einer Schule reiferer Politik wurden. Wir müssen diese Erscheinung aus dem weiblichen Einflusse erklären, der diese Charaktere gebildet und sie nach sich gemodelt hatte. Um tiefer in das Innere des Lebens zu blicken, kann uns die ritterliche Poesie zum Leitfaden dienen, da sie so eng mit der Wirklichkeit zusammenhing, dass sie wohl als ein treues, wenn auch einseitiges und zu günstiges Abbild derselben gelten kann. Jedermann kennt die Vorzüge dieser Dichtungen; die Anmuth unverfälschter Natur verbunden mit tiefer Begeisterung und hohem Ernste, die Wärme und Innigkeit des Gefühls, die demüthige Kühnheit, die anspruchslose Hingebung an Fügungen und Ereignisse und das daher entstehende phantastische und bedeutungsvolle Spiel des Zufalls. Dies alles sind Eigenschaften, die aus der Wirklichkeit entnommen sind oder doch in ihr erstrebt wurden. Aber daneben zeigen sich auch hier schon die Schwächen dieser Richtung. Die Helden sind nicht wahrhafte Charaktere, sie erscheinen wie leichte, schattenartige Wesen, die jeder Lufthauch hin und her treibt, sie sind nicht erfüllt von den grossen Angelegenheiten

der Menschheit, der Kampf bewegt sich um kleinliche Interessen, um spitzfindige Fragen. Das Spiel mit zarten Gefühlen hat denn doch etwas Erkünsteltes und Unwahres, die frommen Erregungen und tiefsinnigen Gedanken tauchen nur auf um sofort wieder zu verschwinden, die Handlungen sind mehr launenhaft als ernst, die Ereignisse ohne geistige Bedeutung. Das Rohe mischt sich mit dem Ueberzarten, und die Mannigfaltigkeit selbst wird durch ihre Wiederholung langweilig. Die Frauen erscheinen in diesen Dichtungen recht anmuthig und zart, aber ebenfalls ohne Bedeutung und Ernst, oft wie blosse Erscheinungen ohne inneren Gehalt. Und auch dies ist gewiss dem Leben entnommen, da ohne den Gegensatz männlicher Würde ächte Weiblichkeit schwerlich gedeihen kann. Die Liebe selbst musste durch die Ueberschätzung ihres Werthes an Innigkeit verlieren; wie die Ehre wurde auch sie ein Gegenstand des ritterlichen Ruhmes und Wetteifers, ein Spiel der Unbeständigkeit und Eitelkeit, und es kam zuletzt dahin, dass die Liebe an sich, nicht ihr Gegenstand, erstrebt, die Sehnsucht ersehnt, das Gefühl des Herzens zum kalten Spiele der Phantasie oder zur hohlen gesellschaftlichen Floskel wurde. Dabei musste sowohl die Sittlichkeit wie der gute Geschmack leiden. Die Minnesänger feiern in ihren Liedern bekanntlich meistens verheirathete Frauen anderer Männer. Dabei ist nun zwar keineswegs immer oder auch nur oft an wirklich strafbare Verhältnisse zu denken; aber es ist doch auch in sittlicher Beziehung eine bedenkliche Erscheinung, dass der gesellschaftliche Ton dieses Kreises an der ruhigen Idylle der Häuslichkeit sich nicht begnügte und an dem halbwahren Spiele mit süssen Gefühlen Geschmack fand.

Im Bürgerstande duldete schon die einfachere Sitte und die Beschränkung des äussern Lebens jene zweideutige Galanterie nicht. Aber dennoch herrscht hier das weibliche Element nicht minder vor; der Einfluss weiblicher Erziehung, weiblicher Tugenden und Schwächen ist auch an den Männern kennbar, und die Liebe hat hier wie dort eine grössere Wichtigkeit als die Natur ihr beigelegt. Sie ist der einzige Lichtpunkt des matt und prosaisch hinfliessenden Lebens, mit Ausschluss anderer, mehr männlicher Motive der fast ausschliessliche Gegenstand des Liedes. Aber sie erscheint hier ernster, kräftiger als in der ritterlichen Welt, sie ist nicht Spiel, sondern Wahrheit, man tändelt nicht mit ihren Freuden und Schmerzen, sondern ist davon auf Leben oder Tod getroffen. Sie zeigt sich nicht als eine unklare Mischung geistiger und sinnlicher Erregungen, sondern immer stark ausgesprochen, in dem einen oder dem andern Sinne, entweder als gesunde, lebensfrohe Sinnlichkeit, oder rein und jeder Entsagung fähig; immer mit tiefer Innigkeit, oft und gern wehmüthig, als hoffnungslose, rührende Treue, als unerfüllte herzbrechende Sehnsucht. Hier erst wird es deutlich, dass diese gesteigerte Auffassung der Liebe auf einem christlich religiösen Grunde und auf einer sittlichen Nothwendigkeit beruhte. Es ist ja die Summe aller christlichen Gebote, Gott über alles, den Nächsten wie sich selbst zu lieben. Für eine allgemeine Menschenliebe war aber dies Zeitalter zu jugendlich warm; es forderte einen anschaulichen Gegenstand, feste Beziehungen, äussere Form. Bei starker Selbstsucht fühlte es mit Recht das Bedürfniss kräftiger Selbstverleugnung; auf dieses Ziel gehen die Tugenden hinaus, welche das Mittelalter am

meisten schätzte, Demuth und Tapferkeit. Man war nicht mässig und durchbildet genug, um die Selbstverleugnung geräuschlos, aber beharrlich und stets wiederholt zu üben, sondern verlangte einen raschen für immer bindenden und entscheidenden Akt. So fasste man die Liebe zu Gott als Weihung oder Gelübde, die Liebe zu den Menschen als die unwiderstehliche Gewalt eines jugendlichen Gefühls. Daher standen die weltliche und die heilige Liebe nicht gar fern von einander. Jene nimmt die Gestalt eines Wunders an, welches, wie der Glaube, den Menschen neu gestaltet und, wie das Gelübde, plötzlich und für immer fesselt; diese sucht bestimmte, fest begränzte Gestalten, wendet sich lieber an die Heiligen als an den höchsten Gott, und äussert sich in Empfindungen, die denen der irdischen Liebe nicht fern stehen. Daher sind selbst auf diesem Gebiete, obgleich das Keuschheitsgelübde der geistlichen Welt eine scharfe Scheidewand zu ziehen scheint, die Stände einander nahestehend; es sind dieselben Grundtriebe, die sich nur in verschiedenen Gradationen äussern.

Ueberhaupt können wir jetzt, nachdem wir die Stände und Geschlechter einzeln betrachtet haben, wahrnehmen, wie, bei aller äussern Ungleichheit, das sittliche Wesen in ihnen dennoch ein einiges ist. Demuth ist die Grundlage, Liebe die höchste Aeusserung, und in der mittlern Region herrscht überall dieselbe Weichheit, derselbe weibliche Zug. Selbst die Leidenschaftlichkeit der Männer, so gewaltsam ihre Ausbrüche sind, ist nur eine Folge der damit verbundenen Schwäche, und die Neigung sich einer äussern, conventionellen, und deshalb für die Stände verschiedenen Regel zu unterwerfen,

entsteht nur aus dem Bedürfniss, diesem Mangel abzuhelfen.

Zum Beschluss dieses Abschnittes haben wir noch einen Blick auf das äussere Leben, in welchem sich die Stände sondern und mischen, zu werfen. Vergegenwärtigen wir uns zuerst, wie es sich dem Auge in den Trachten darstellt. Sie waren zwar im eigentlichen Mittelalter keinesweges so überladen, wie wir sie uns, durch eine Verwechselung mit den ersten Jahrhunderten der neuern Zeit, gewöhnlich vorstellen, aber doch bunt und mannigfaltig genug. Die geistliche Tracht entwickelte sich allmälig aus der spätrömischen Volkstracht und wurde mit Rücksicht auf Klima und Sitten so wie auf das Bedürfniss der Gleichförmigkeit und Ordnung mehr und mehr festgestellt. Der freie und zufällige Wurf der Gewänder wurde zum vorgeschriebenen Zuschnitt und zu künstlich gelegten Falten. Auch der Wunsch, durch grössere Pracht dem Dienste Würde zu verleihen, und Rücksichten auf das jüdische Priesterthum hatten darauf Einfluss. Die Mannigfaltigkeit der Farben war noch nicht so gross, wie bei den spätern Messgewändern, der Dienst erforderte nur wenige, bei verschiedenen Gelegenheiten anzulegende Farben, weiss, roth, grün, violett und schwarz. Dagegen war die feierliche Amtskleidung aus vielen Stücken zusammengesetzt, deren Entstehung und Benennung ein eigenes Studium erfordert. Auch war sie bei höhern Würden mit glänzendem Schmucke in Stickereien und Edelsteinen reich ausgestattet. Die Mönchstrachten waren schon damals fast dieselben, wie wir sie noch jetzt sehen, und natürlich

stets ernster und strenger als die Tracht der Weltgeistlichen. Das Gemeinsame beider war, dass sie den ganzen Körper bis zu den Füssen in ein weites herabfallendes Gewand kleideten ohne seine Formen deutlich zu bezeichnen.

Der weltlichen Kleidung fehlte der Charakter des Einfachen und Natürlichen, den die antike Tracht stets behielt. Das kältere Klima hatte bei den Germanen den Gebrauch von Unterkleidern nöthig gemacht, die zum Theil schon vor dem Sturze des Reichs auch bei den Römern in Aufnahme kamen und später als dem christlichen Schicklichkeitsgefühle zusagend auch in den südlichen Ländern der Christenheit beibehalten wurden. Man trug daher unter der Tunica ein Hemde und doppelte Hosen, welche durch verschiedene Binden über den Hüften festgehalten und mit den Schuhen verbunden wurden. Dadurch gewann die Tunica die Bedeutung eines Oberkleides und wurde das Hauptstück einer anständigen Tracht. Diese Rolle fiel daher nicht mehr, wie im Alterthume, dem Mantel zu, der nun eine andere Geltung erhielt. Anfangs ist er noch häufig, aber er hat nicht mehr den freien Wurf, sondern wird auf der Brust oder auf der rechten Schulter durch eine Spange oder einen Knoten zusammengehalten und fällt hinten gerade herunter. Später kam er noch mehr in Abnahme und blieb speciellen Zwecken der Pracht oder des Bedürfnisses vorbehalten. Die Tunica selbst blieb beim Volke immer kurz, bis ans Knie reichend, wie es für körperliche Bewegungen vortheilhaft war; Fürsten und Vornehme dagegen trugen sie, nach byzantinischem Vorbilde, bis auf die Knöchel herabreichend. So erhielt sie sich hier bis gegen das Ende des Mittelalters und gab daher

auch der Tracht der männlichen Laien eine Aehnlichkeit mit der der Geistlichen und Frauen. Eine besondere Kopfbedeckung war, ausser im Kriege und bei feierlichem Schmuck noch nicht gewöhnlich, oft diente eine mit der Tunica zusammenhängende Kutte zu diesem Zwecke.

Mit dem Ritterthume kam die Eisenrüstung auf; der einzeln kämpfende Reiter bedurfte grössern Schutzes. Im eigentlichen Mittelalter bestand sie aber noch nicht aus grossen geschmiedeten Theilen, sondern aus Ringen oder Schuppen, die so mit einander verbunden waren, dass sie ein einigermaassen biegsames Ganzes gaben. Erst allmälig belegte man einzelne besonders gefährdete Theile mit kleinen Platten und erst im 15. Jahrhundert ging daraus die vollständige schwere Rüstung hervor, die wir in Waffensammlungen und auf Abbildungen am häufigsten sehen. Auch der Kettenharnisch bestand, wie der gewöhnliche Anzug, aus zwei getrennten Theilen, dem Ueberwurf oder Kettenhemde und den Beinkleidern, und umschloss vermöge künstlicher Annestelungen und Anfügungen den ganzen Körper. Kopf und Hals wurden durch eine an dem Hemde anhaftende Kappe geschützt, die später manchen Umformungen und Verbindungen mit der Eisenhaube unterlag. Der Mantel war bei dieser Tracht nicht zweckmässig, die Tunica entbehrlich. Allein theils zum Schutze gegen Staub und Sonnenbrand, die bei den eisernen Ringen höchst belästigend waren, theils zum Schmucke trug man schon früh über dem Harnisch ein längeres oder kürzeres Ueberkleid von leichtem Stoffe oder auch, um zugleich die Brust vor heftigen Lanzenstössen zu bewahren, von Leder oder wattirt. Der Harnisch hatte

immer die natürliche Farbe des Metalls, des Eisens oder in seltenen Fällen bei Fürsten der Vergoldung. Dagegen bildeten das Ueberkleid und später der Helm die Stellen, wo sich glänzender Schmuck, dort von Stickereien, hier von Aufsätzen anbringen liess; hier und auf dem Schilde wurden die Wappen oder phantastische Zeichen mancher Art angebracht. Dabei durfte die Lanze des Fähnleins nicht entbehren und das Ross erhielt, wie der Ritter, Schutz und Schmuck durch lange Decken und durch Kopfzierden. So war die ritterliche Tracht noch künstlicher und complicirter als die geistliche und dabei nicht wie diese durch ein bestimmtes Gesetz geregelt, sondern nach manchen Rücksichten der Zweckmässigkeit und der Eitelkeit vielfach wechselnd. Zu Hause oder bei friedlichen Festen trugen auch die Ritter wie die Geistlichen eine lange frauenhafte Tunica, nur dass die des Geistlichen weit und faltenreich war und den Körper völlig verhüllte, während die des Laien umgürtet wurde und wenigstens die grösseren Theile deutlich bezeichnete. Doch waren auch hier nur die allgemeinen Umrisse kenntlich; die feinere Gliederung, das lebendige Spiel der Muskeln wurde durch den groben Stoff oder noch mehr durch das schwer herabfallende Netzwerk des Harnisches völlig verborgen. Man sah dadurch die Formen abgestumpft und wie unausgebildet, nicht mit dem lebendigen, individuellen Ausdruck der Personen. Auch die Tracht war also künstlich, aber doch roh, weil sie nur plumpe, abgerundete Formen zeigte, züchtig, weil sie das Nackte verhüllte, und doch sinnlich, weil sie das Auge an die Buntfarbigkeit des Stoffes gewöhnte. Die verschiedenen Stände waren dadurch getrennt, aber doch einander ähnlich, und die geistliche Tracht hatte

durch ihre einfache, grosse Masse den Vorzug eines würdigen und ernsten Ausdrucks *).

Auch im äussern Leben waren die Stände nicht so scharf geschieden, wie in späterer Zeit, es gab noch eine Oeffentlichkeit, in der sich alle beisammen fanden und bunt untereinander mischten. Zwar wo es Ernst galt, blieben sie getrennt; bei Berathungen sass jeder mit seinen Standesgenossen, selbst bei den Kämpfen sah man fast immer nur ritterliche Tracht. Die Oeffentlichkeit, welche die Stände verband, war die des Festes, und sie wurde in keiner Zeit mehr gesucht als in dieser. Die strenge, ascetische Auffassung des Christenthums vertrug sich wohl mit einem leidenschaftlichen Wohlgefallen an Pracht und Schaugepränge. Die Kirche hatte den Anfang gemacht, indem sie den Cultus mit feierlichem Pomp umgab, das Auge an Ceremonien, an bunte Gewänder, an den Glanz des Goldes gewöhnte. Sie verschmähte diese sinnlichen Mittel nicht, um die Menge

*) Näheres über die allmälige Ausbildung der Tracht wird unten in der chronologischen Uebersicht folgen. Ein genaueres Eingehn in die schwierige Unterscheidung der verschiedenen Theile und in die oft sehr dunkle Nomenclatur liegt ausserhalb meiner Aufgabe. Eine übersichtliche und doch kritische Geschichte der Trachten des M.-A. fehlt noch, man muss sich aus einzelnen, mehr nur für einzelne Länder berechneten Abhandlungen orientiren, und auch darin ist für Deutschland Mangel. Die erschöpfendsten Werke sind englische. Meyrick a critical inquiry into ancient armour (2 ed. London 1842. 3 Vol. 4°.), das gründlichste Werk über diesen Gegenstand, geht zwar über das Vaterland des Verfassers hinaus, hat aber nur für dieses hinlängliches Material. Strutt's: complete view of the dress and habits (neue Ausgabe von Planché. London 1842. 2 Vol. 4°.) beschränkt sich schon dem Plane nach auf England. Eine sehr nützliche Auswahl von Kostümen nach Kunstdenkmälern geben: v. Hefner (Trachten des christl. M.-A. 1840 f.) und Bonnard's ähnliches französisches Werk.

anzuziehen und benutzte das Zusammenströmen des Volkes, um ihm durch Bilder oder Schaustellungen die heilige Geschichte oder nützliche Wahrheiten zu versinnlichen und einzuprägen. Diese Tage kirchlicher Feier dienten dann auch dem weltlichen Treiben zu seinen Zwecken; an den hohen christlichen Festen versammelten die Fürsten ihre Lehnsleute, schlug der Handel seine bunten Buden auf, wetteiferten die Corporationen und Zünfte in prunkhaften Aufzügen und derben Genüssen. Die Kirche sah diese Mischung des Weltlichen mit dem Heiligen nicht ungern oder konnte sie doch nicht verhindern. Sie musste sogar dulden, dass der Witz des Volkes sich dabei freier bewegte und selbst ihre eigene Autorität nicht schonte. Sie wusste, dass ein natürliches Widerstreben gegen ihre Herrschaft darin einen im Ganzen unschädlichen Ausweg fand, und konnte im Gefühle ihrer ungefährdeten Festigkeit selbst dem muthwilligen Treiben mit Langmuth zusehen. Es ist bekannt, wie weit einzelne Volksgebräuche dieser Art über alle billigen Gränzen hinausgingen; das Narren- und Eselsfest, die wilden Mummereien und Tänze, die oft nicht blos an Feiertagen, sondern sogar in den Kirchen selbst ausgeführt wurden, erscheinen uns mit einer ernsten Religiösität unvereinbar. Allein das Mittelalter dachte darin anders; es fasste alles äusserlicher, sinnlicher auf, beschränkte die Anforderungen christlicher Frömmigkeit mehr auf einzelne kirchliche Handlungen, als dass es eine Durchdringung des ganzen Lebens forderte, und gestattete ausser den Momenten reumüthiger Zerknirschung auch wieder eine derbe, übermüthige Lust. Die Kirche begnügte sich die zügellosesten Ausartungen zu untersagen und gestattete auch da, unter dem Namen von Kinderfesten possenhafte

Ceremonien, die der strengere Geist späterer Zeit für unerträgliche Lästerungen gehalten hätte *).

Daneben gab es denn aber auch rein weltliche Feste, bei denen die Kirche nur mehr oder weniger zugezogen wurde. Dahin gehörten die Krönungen oder Huldigungen, städtische Feierlichkeiten bei Erneuerung der Obrigkeiten oder bei anderer Veranlassung, endlich vor Allem die ritterlichen Turniere. Nichts sagte dem farbenfrohen Sinne des Mittelalters mehr zu, als der Glanz der Waffen, das Spiel flatternder Fahnen, der heitere Anblick bunter Zelte und das Getümmel des Heeres. Jeder Auszug, jede Heerschau war daher ein natürliches Fest, und die Fürsten verfehlten nicht, ihre sich sammelnden Vasallen mit Pracht und Freigebigkeit zu empfangen. Der trockenste Chronist, der strengste Mönch wird begeistert, wenn er solche Scene schildert. Auch die Turniere waren daher Volksfeste und die prunkende Freigebigkeit der Ritterschaft liess sich gern von dem grossen Haufen bewundern. Alle grossen Mächte, alle Stände trugen der allgemeinen Schaulust ihren Zoll ab, alle betraten als Mitspielende die Bühne, und die Oeffentlichkeit der Feste glich gewissermaassen den Unterschied der Rechte und des Reichthums aus.

So wogte denn ein farbenreiches, geräuschvolles Treiben auf dem dunkeln Hintergrunde kirchlicher Strenge, und wurde durch diesen Gegensatz nur um so bedeutungsvoller. Auch das Alterthum war festliebend, aber seine Feste waren mässiger, nicht mit so prunkendem

*) Viele dieser ausschweifenden Feste schlossen sich an die alten Saturnalien an, und fielen daher um Weihnachten oder Neujahr. Die Kirche erlaubte etwas der Art am Tage der Beschneidung Christi, den sie als ein Kinderfest ansah.

Glanze ausgestattet, und sie behielten immer ein ernstes, religiöses Element; selbst die bacchische Raserei hatte noch das Bewusstsein einem Gotte zu dienen, und gewöhnlich entfernte sich der Ton der Lust nicht weit von der milden und heitern Behandlung der ernsten Angelegenheiten. Hier dagegen erhielt die Freude grade durch die starke Betonung des Ernsten eine elastische Kraft, welche sie bis zum Uebermuthe steigerte; statt jenes Mittelmaasses antiker Heiterkeit bewegte man sich in den Extremen des Trüben und des Grellen. Allein auch hier berührten sich die Gegensätze; die Lust wurde zur Schuld, die Schuld zur Reue, der Sündige musste die Stille der Kirche und das Bussgewand des Klosters von Neuem suchen, und die Festlust selbst führte zur Kirche zurück. Die Kirche war der grosse Grundaccord, in den alle Dissonanzen sich auflösen. Vor ihr verschwindet der Unterschied der Stände, vor ihr der Gegensatz von Tugend und Sünde, und die ganze bunte, wechselvolle Mannigfaltigkeit des Lebens dient nur dazu, ihre allgegenwärtige Einheit in ihrer Machtvollkommenheit zu zeigen.

Drittes Kapitel.

Wissenschaft und Volksglaube.

Wenn wir das äussere Leben des Mittelalters in allen seinen Beziehungen überblicken, wie ich es in flüchtigen Umrissen geschildert habe, vermissen wir noch immer die Spuren des Geistes, den wir in der Kunst erkennen. Ueberall sehen wir es unruhig bewegt, unbefriedigt, nach grossen Dingen strebend, aber weit vom Ziele bleibend; überall kämpfend und mit sich uneins. Selbst die Kirche mit ihren Segenspendungen und Verheissungen bleibt eine unvollkommene Erscheinung, grade bei ihr tritt das Missverhältniss der Leistungen mit den Anforderungen schreiend zu Tage. Woher also, dürfen wir fragen, diese innere Einheit, diese Ruhe und Freudigkeit, die uns in den künstlerischen Erzeugnissen anspricht?

Sie floss aus einer tieferliegenden Quelle, aus einem innerlichen Leben, das in der Gestaltung der äussern Welt nicht seine Stelle fand, und sich in Ahnungen und

Anschauungen, in Wissenschaft und Dichtung entwickelte. Es war ein Leben des Glaubens, aber nicht ganz im Sinne der Kirche, welche die Welt fliehen und das Jenseits suchen lehrte, sondern eines Glaubens, der mit fester Zuversicht und freudigem Auge umherblickte, und den Zwiespalt der Wirklichkeit in einer höhern Einheit aufgelöst schauete. Dieser Glaube war anfangs nur in dunkler Ahnung vorhanden, aber er bildete sich mehr und mehr aus, und gestaltete sich aus widerstrebenden Elementen zu einer vollen, umfassenden Weltanschauung. Um ihn zu verstehen, müssen wir aber zunächst die Gegensätze kennen lernen, welche er überwand, und dürfen nicht scheuen, uns mit den trockenen Gedanken der Schule und den dunkeln Meinungen des Volkes zu beschäftigen, denn diese beiden waren es, welche in ihrer Verschmelzung und gegenseitigen Ergänzung jener Weltansicht ihre Eigenthümlichkeit gaben.

Die Wissenschaft, um mit ihr zu beginnen, nahm im Mittelalter eine ganz andere Stelle ein, als in der alten Welt. Dort erschöpfte sich der Geist zunächst im äussern Leben, in Religion, Verfassung, Sitte, und schickte sich erst spät, als diese völlig gestaltet waren, zur wissenschaftlichen Betrachtung seines Wesens an. Hier finden wir gleich am Anfange der Entwickelung eine Wissenschaft, wenigstens der Form nach, die nicht aus der vielseitigen Erfahrung eines nationalen Lebens hervorgegangen, sondern von aussen, aus einer frühern Zeit her überliefert ist, und sich mit den Ansichten des Volkes nicht mischt. Diese Wissenschaft war nun freilich eine sehr trockene, höheren Bedürfnissen wenig entsprechende. Es war die der Römer, aber nicht in der lebendigen Gestalt ihrer Blüthezeit, sondern so wie sie in

den letzten Jahrhunderten, nachdem die Quelle des Schaffens längst versiegt, von Grammatikern zum Schulgebrauche zubereitet war. Nach Anleitung der von diesen verfassten Lehrbücher bestand denn auch im Mittelalter jeder gelehrte Unterricht in den s. g. sieben freien Künsten; dem Trivium, Grammatik, Dialektik und Rhetorik und dem Quadrivium, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie. Diese an sich trockenen und dürftigen Lehren wurden natürlich unter den Händen unwissender Mönche noch leerer und trockener. Bei jener Eintheilung war auf das Bedürfniss der christlichen Theologie keine Rücksicht genommen, dennoch behielt man sie jetzt als Vorbereitung für dieselbe bei, und fuhr fort Alles, was man in jenen römischen Handbüchern fand, vorzutragen, weil man das Nützliche von dem Ueberflüssigen zu unterscheiden nicht vermochte. Um sie aber ihrem Zwecke wenigstens scheinbar anzupassen, suchte man in jeder dieser Wissenschaften theologische Beziehungen aufzufinden. Die Arithmetik wurde erlernt wegen der in der heiligen Schrift vorkommenden bedeutungsvollen Zahlen, die Geometrie wegen der Maasse, etwa der Arche Noah und des Salomonischen Tempels, in der Musik sprach man von der Weltharmonie und in der Astronomie von wunderbaren Einflüssen der Gestirne *). Der Schüler überkam dadurch allerlei unverstandene Vorschriften, die er, weil er keine Bestimmung für sie wusste, nur gelegentlich in pedantischem Selbstgefühl anbrachte. An

*) Eine nicht werthlose poetische Aufzählung der Aufgaben der sieben Künste enthält der Anticlaudianus des Alanus de Insulis vom Ende des 12. Jahrh. (Lib. II. c. 27. in Opp. ed. de Visch. Antw. 1654. p. 354 ff.)

diese Schulstudien reiheten sich dann die römischen Historiker und andere Schriftsteller, die man theils zur Uebung im Lateinischen, als der Kirchensprache, theils um daraus nützliche Kenntnisse zu schöpfen, fortwährend las. Alle diese Kenntnisse wurden aber, weil man sie als Einleitung zur Theologie oder als Vorübung zum Kirchendienste betrachtete, von dem Heiligenscheine der Kirche umfasst. Man verzichtete auch hier, wie bei den Glaubenslehren, auf eignes Urtheil und hielt sich an das geschriebene Wort.

Indessen blieb es dabei nicht; bei Einzelnen regte sich doch immer der Trieb nach tieferer Erkenntniss. Sie begannen damit, es sich als eine strafbare Vernachlässigung vorzuwerfen, dass sie sich nicht bemüheten, die Glaubenslehren, so weit als möglich, zu begreifen*); sie suchten daher sie zu erklären, zu beweisen, ihre scheinbaren Widersprüche aufzulösen, und wurden dadurch genöthiget, die in ihnen liegenden Begriffe näher festzustellen, von andern ähnlichen zu unterscheiden, und endlich den ganzen Inhalt der Glaubenslehren in ein vollständiges Lehrgebäude zu bringen. Dies gab die eigentliche Wissenschaft des Mittelalters, die s. g. scholastische Philosophie. Eine Philosophie im neuern Sinne des Wortes, eine völlig freie Forschung, die sich von allen Voraussetzungen lossagt, war es nun freilich nicht, sondern nur ein Erkennen und Begreifen gegebener Wahrheiten. Es konnte nicht fehlen, dass die Kirche

*) Anselm von Canterbury: Negligentia mihi videtur, si postquam confirmati sumus in fide, non studemus, quod credimus, intelligere. Dennoch hält er auch diesen Gedanken noch für eine Versuchung des Teufels; er kämpft damit Tag und Nacht, bis ihm Gott im Traume die Gründe für den Beweis seines Daseins giebt. Tennemann, Gesch. d. Phil. VIII. 117.

zuweilen mit der Wissenschaft in Conflikt gerieth, aber im Ganzen war sie mit ihr einig, und fand bald in ihr eine kräftige Stütze. Denn der Glaube wurde um so fester und inniger, wenn man seinen Gegenstand sich zu eigen gemacht, ihn gleichsam erlebt hatte. Die Unterscheidung zwischen Glauben und Wissen, die man später aufgestellt hat, war noch unbekannt, es gab nur eine Wahrheit, wenn man sie glaubte, wusste man sie auch *), der Beweis war nur eine zwar nützliche, aber nicht nothwendige Zugabe zum Glauben. Indem man nun aber die Schrift erklären und zerlegen wollte, konnte man über die daraus hergeleiteten Begriffe nicht einig werden, und wurde bei deren Erörterung wieder auf andere Begriffe geleitet, die neuen Streit erzeugten. Das Bewusstsein, dass die Wahrheit nur eine, dass sie uns gegeben sei, und man also gleichsam nur danach zu greifen habe, spornte den Eifer dieses Streites, die dem Zeitalter eigene Kampfbegierde mischte sich hinein, und die Schule ertönte von endlosen Disputationen, in denen wie in den Turnieren und Fehden der Ritter die edelsten Kräfte verschwendet wurden **). Aber bei alledem dienten doch diese Disputationen dazu, die Waffen des Verstandes mehr und mehr zu schärfen. Auch die

*) Im 13. Jahrh. fing man zwar an zu unterscheiden: ea esse vera secundum philosophiam, sed non secundum fidem. Aber es war dies damals noch etwas Neues und Unerhörtes. Quasi sint duae contrariae veritates! ruft der Bischof aus, der diese Distinction anführt. Tennemann a. a. O. S. 460.

**) Johannes Sarisberiensis im Metalogicus II. c. 6. 7. bei Tennemann VIII. 55 klagt, ut clament in compitis et in triviis doceant. Omnem dictorum aut scriptorum excutere syllabam, immo et literam, dubitantes ad omnia, quaerentes semper, sed nunquam ad scientiam pervenientes, et tandem converti ad vaniloquiam ac nescientes quid loquantur aut de quibus asserant. —

Ritter der Wissenschaft behaupteten wie jene der Kreuzzüge das gelobte Land nicht, aber auch ihre Thaten waren nicht ohne bleibenden Gewinn.

Die Scholastik förderte in der That eine neue und tiefe Wahrheit ans Licht, sie gab zuerst dem denkenden Subjecte die richtige Stellung zu dem Inhalte des Gedankens. Denn gewiss ist die Wahrheit ein einiges, in sich verbundenes Ganzes; es ist, mögen wir es anerkennen oder nicht, es steht dem einzelnen Denker als ein Festes und Vollendetes gegenüber, das er nicht erfindet, sondern nur entdeckt. Dieser grosse Gegensatz war selbst den Griechen nicht völlig klar geworden, sie stürzen sich gleichsam in die Welt des Gedankens und können ihr eignes Thun von seinem Gegenstande nicht unterscheiden. Ihre Systeme, von den ersten kosmogonischen Lehren bis zu Plato's begeisterter und scharfer Dialektik, gaben daher immer nur phantastische Resultate und entbehren der letzten und vollsten Bestimmtheit. Diese Bestimmtheit hatten nur die Scholastiker im Uebermaasse. Denn da ihnen die Wahrheit in einzelnen Sätzen und Wörtern vorgelegt war, hatten auch alle ihre Folgerungen auf diese Sätze und Wörter Beziehung, mussten sich innerhalb der dadurch gesteckten Gränzen halten, und gaben also abgerissene, aus der Flüssigkeit des Denkens herausgerissene Begriffe. Dazu kam der Gebrauch des Lateinischen, einer todten Sprache, deren Worte der Vieldeutigkeit und Veränderlichkeit des Lebens entzogen sind, und daher fest und abgeschlossen aber auch kalt und trocken dastehen. Der Einfluss des Gefühls und der natürlichen Anschauung war daher abgeschnitten, der Behauptung kam keine Ueberzeugung entgegen, und jeder Satz musste mit

äussern, bestimmt formulirten Gründen erwiesen werden. Dadurch wurden die Scholastiker genöthigt, die Gesetze des abstracten Denkens zu untersuchen, mit höchster Schärfe zu definiren und zu distinguiren und ihre Behauptungen stets in regelrechten logischen Schlüssen vorzutragen. Dieser pedantische Formalismus hinderte sie an freier Entwickelung und gestattete ihnen nicht, zu neuen, überzeugenden Resultaten zu gelangen, aber er bildete das reflectirende Denken zu einer Genauigkeit und Präcision aus, welche der modernen Welt zu Statten kam, und durch welche es das Werkzeug kritischer Beobachtung und das unentbehrliche Mittel aller wissenschaftlichen und praktischen Leistungen, deren wir uns rühmen, geworden ist. Jedenfalls war diese Schule für das Mittelalter höchst wichtig und erfolgreich; sie brachte Ordnung und Festigkeit in die Verhältnisse. Alle Bestrebungen des Mittelalters in politischer und kirchlicher Beziehung gingen darauf hin, die widerstrebenden Anforderungen der Freiheit und Einheit auszugleichen, den Einzelnen Unabhängigkeit und Selbstständigkeit zu gewähren, und die Einheit des Ganzen dadurch herzustellen, dass man kleinere und grössere Gruppen bildete und in Verbindung brachte. Dasselbe Verfahren, das hier aus innerer Nothwendigkeit hervorging, wandte die Scholastik auf dem Gebiete des Gedankens an, indem sie distinguirte, definirte, Prämissen feststellte, sie im logischen Schlusse verband, und aus den Resultaten des Schlusses in gleicher Weise zu neuen Combinationen fortschritt. Sie that also mit Bewusstsein dasselbe, was man dort aus Instinkt und in schwankenden Versuchen erstrebte, sie zeigte die Regel, deren man dort entbehrte. Es war daher natürlich, dass man sich ihr anzuschliessen

suchte, alle Verhältnisse in scholastischer Weise construirte, bis diese endlich so weit herrschte, dass sich Alles nach dem Takte des logischen Syllogismus zu bewegen schien. Nicht der Einfluss der Geistlichkeit oder eine Nachgiebigkeit gegen die anmaassende Sprache der Schule, sondern das innere Bedürfniss verschaffte also der Scholastik die Herrschaft über das Zeitalter, die uns in der Geschichte so augenscheinlich entgegentritt. Auch wirkte sie in vieler Beziehung vortheilhaft; sie gab eine wohlbekannte, ausgebildete Form, welche den Mangel sittlicher Haltung ersetzte, ein Mittel auch die schwierigsten Verhältnisse wenigstens äusserlich zu ordnen, und eine Gleichförmigkeit der Erscheinungen, welche es möglich machte, sie zu überblicken.

Indessen herrschte die Scholastik nur auf der Oberfläche des Lebens, in den rechtlichen und kirchlichen Verhältnissen; es gab grosse Regionen, die ihr verschlossen blieben, ja sie vollendete erst recht die Scheidung der gelehrten und geregelten Welt von dem Gefühlsleben des Volkes. Es gab fast zwei Völker in demselben Lande, ein lateinisches, von der Autorität ausgehendes und im Verstande lebendes, und ein anderes germanischen Stammes, das seine Wurzeln im natürlichen Gefühle hatte. Die logischen Begriffe der Schule fanden in den Nationalsprachen, und die Vorstellungen und Gefühle des Volks in der Latinität der Gelehrten keinen genügenden Ausdruck. Diese Trennung gewährte indessen, so nachtheilig sie in anderer Beziehung sein mochte, einen wesentlichen Vortheil, den nämlich, dass sich die dem germanischen Stamme eigenthümliche Gefühlsweise unverkümmert von dem Einflusse antiker Bildung und von der ertödtenden Einwirkung der Abstraction

so lange erhielt, bis sie mit christlichen Elementen gemischt in das sich bildende Nationalleben übergehen konnte.

Denn auch in der antiken Literatur, aus der die Schule Nahrung sog, war, wie in der römischen Staatsordnung, ein Element verborgen, das, obgleich scheinbar harmlos, dennoch dem Christenthume entgegenstand, die antike Auffassung der Natur und ihres Verhältnisses zum Menschen.

Den Griechen und Römern in dem glücklichen Klima einer milden Zone hatte sich die Natur wie eine zuvorkommende Dienerin gezeigt, die sich wenig bemerkbar macht. Sie beobachteten sie daher nicht im Ganzen, schrieben ihre einzelnen Gaben einzelnen Kräften und einzelnen wohlthätigen Wesen zu, und wurden so zum Polytheismus geleitet. Ihre Naturauffassung war also dem Christenthum innerlich widersprechend, sie wäre aber dennoch durch den Einfluss der alten Schriftsteller in die christliche Welt übergegangen, wenn nicht die entgegengesetzte Anschauung der germanischen Völker sie verdrängt hätte. Allerdings war auch diese noch mit heidnischen Elementen vermischt, aber doch dem Christenthume verwandter als jene. Das nordische Klima, rauh und wechselnd, mit seiner schwachen Production und seinem langen Winterschlafe, nöthigt den Menschen zur Gegenwehr, macht ihn rüstig und arbeitsam, lehrt ihn seine Freiheit, aber auch seine Schwäche und Isolirung, und ihr gegenüber die Natur als ein grosses Ganzes, eine gewaltige, einheitliche, bald wohlthätige, bald verderbliche, immer aber geheimnissvolle Macht kennen, zu der er im Gefühle seiner Bedürftigkeit mit einem Blicke der Ehrfurcht hinaufsiehet. Daher

sind dem Nordländer die Erscheinungen der Natur am Anziehendsten, wo sie sich im Ganzen zeigt, oder wo doch das Einzelne deutlich vom Ganzen abhängig und von seinem einheitlichen Leben durchdrungen ist. Das Gesammtbild von Himmel und Erde, der Zug der Wolken und das stumme Leben der Pflanzen, die Seite der Natur, welche dem antiken Auge fast entging, beschäftigen ihn daher am Meisten. Die Edda wagt es, die ganze Natur in einer Riesengestalt zusammenzufassen, in der Gestalt des Riesen Ymir, den die Söhne Börs erschlagen, um aus seinen Knochen die Berge, aus seinem Fleische die Erde, aus seinem Schädel den Himmel zu bilden. Statt die Natur zu personificiren, zerstört sie die riesige Menschengestalt, um das Weltganze aus ihr zu bilden. Sie erzählt ferner von der Esche Yggdrasill, in deren Wurzeln Schlangen nagen, in deren Zweigen der Adler haust; vier Hirsche umkreisen sie, ihr Laub abnagend, ein Eichhörnchen läuft am Stamme auf und ab. Es ist offenbar ein Symbol für die im Jahreswechsel hinwelkende, unsterbliche und doch an den Schmerzen des Todes leidende Natur, wie in den alten Mythen Osiris, Adonis und der Mithrasstier, aber hier ist nicht eine einzelne menschliche oder thierische Gestalt, sondern ein Gesammtbild von Pflanzen und Thieren, die nach einer geheimen Regel zusammenwirken. Selbst auf dem prosaischen Gebiete des Rechts finden wir in den herkömmlichen feierlichen Worten der Gelöbnisse eine Fülle von Bildern dieser Art. Wenn es sich bloss von der Unverbrüchlichkeit eines Vertrages handelt, verbreitet sich die Phantasie über die weite Natur. Das Versprechen soll gelten, so heisst es wohl in diesen Formeln, so lange die Sonne scheint und die Ströme fliessen, so lange

der Wind weht und die Vögel singen, so weit die Erde grünt und die Föhre wächst, so weit der Himmel sich wölbet. Durch raschen Ueberblick über Himmel und Erde und durch seine Charakteristik geben diese Formeln oft in kurzen Worten eine volle Landschaftsdichtung *). Es sind zwar skandinavische Beispiele, die ich anführe, weil die Ueberreste des deutschen Heidenthums durch die Einwirkung des Christenthums gründlicher zerstört sind, aber dass die deutsche Auffassung keine andere war, als die des verwandten nordischen Stammes können wir noch in den spätern deutschen Lokalsagen, Mährchen und Volksliedern sehen. Auch hier finden wir stets den Hinblick auf das Ganze der Natur, das Mitgefühl mit dem stummen Leben der Pflanzenwelt, das geheimnissvolle Spiel mit Bäumen, Blumen, Steinen, die Voraussetzung verborgener Kräfte, die sich in ihnen offenbaren.

Es leuchtet ein, dass diese Auffassung der Natur dem Christenthume mehr zusagte, als die antike. Sie nähert sich in der That derjenigen, die wir schon im alten Testament finden. Wenn der Psalmist Gottes Grösse in der Schöpfung preist, hält er sich auch nicht bei Einzelnem auf, betrachtet nicht den Menschen oder den Bau des Thieres als grösstes Wunder, sondern blickt im weiten Raume umher und verbindet alles zu einem Ganzen. Aber ganz gleich stehen beide Auffassungen doch nicht; der Blick des hebräischen Dichters ist flüchtig, die Natur geht ihm völlig in dem Schöpfer auf, ihre Erscheinungen kommen und verschwinden, wie die Töne des Lobgesanges. Hier wird sie mehr um ihrer selbst willen mit Liebe betrachtet, es besteht eine

*) Grimm, deutsche Rechtsalterth. S. 36, 39.

directe Verbindung zwischen ihr und dem menschlichen Gefühle.

Allein auch diese grössere Vorliebe für die Natur war dem Christenthume nicht feindlich, sie wurde daher durch dasselbe nicht verdrängt, sondern nur geläutert. Die Natur verlor den falschen Schimmer heidnischer Vergötterung, aber sie wurde dadurch nur um so näher gebracht, der Verkehr mit ihr inniger und vertraulicher. Dies äusserte sich denn in verschiedener Weise. In der ritterlichen Welt ward ein heiterer Ton angeschlagen. Die Lieder, mit welchen die Minnesänger nicht müde wurden, den Frühling zu feiern, sind anmuthig, weil sie freudige Empfindungen, denen auch wir alljährlich uns hingeben, frisch und jugendlich vortragen. Aber eine hohe Begeisterung, ein Gefühl für das Erhabene in der Natur verrathen sie nicht. Der Ritter ist mit der Aussenwelt kaum anders beschäftigt, als um sie zu bekämpfen oder zu geniessen. Er besingt weniger die Natur als sich in ihr. Er schwelgt in dem allgemeinen Erwachen, wetteifert mit den Nachtigallen und betrachtet Himmel und Erde als ob sie nur da wären, um seine Liebe zu verherrlichen; es ist eine Spur von aristokratischem Leichtsinn oder Uebermuth in seiner Freude, aber sie ist liebenswürdig, und zeigt doch Theilnahme und Mitempfinden mit der grossen Schöpfung. Beim Volke war es anders. Hier trat das Ernste, Wehmüthige, Schauerliche, die Nachtseite der Natur mehr in den Vordergrund. Hirten, Jäger, wandernde Handwerker und wehrlose Bauern machten ganz andere Erfahrungen als der Ritter von seinem Rosse. Sie blickten aus der Nähe und in müssiger Ruhe auf das Einzelleben, auf das Wunder des Werdens und Wachsens in Pflanzen und Thieren,

beobachteten den Himmel, und forschten nach den Kräften der Kräuter und Steine. Die alte heidnische Heiligkeit der Berge, Bäume, Quellen war unter ihnen nicht ganz vergessen, sie musste sich nur dem Christlichen unterordnen und anfügen, was einst göttlich war, wurde jetzt dämonisch, und die Natur erschien noch immer von unzähligen bald freundlichen und hülfreichen, bald schreckenden Wesen belebt.

Die Geistlichen und Mönche gehörten mehr dem Volke an als den Rittern. Ihr Auge, an das Dämmerlicht der Kirchen und an die kahlen Wände der Klosterzellen gewöhnt, musste doppelt empfänglich sein für das heitere Blau des Himmels und das lachende Leben in Feld und Wald; allein der stete Kampf mit der Sinnlichkeit machte sie befangen, sie sahen in der Natur mehr die Gefahr der Verlockung als die Werke Gottes, sie durchwanderten sie in scheuer Besorgniss und die geängstete Phantasie malte ihnen Schreckgestalten oder wunderbare Befreiungen vor. Ihre Seele konnte sich nicht erheben, den Herrn in seiner Schöpfung mit so hoher Begeisterung zu preisen wie der Psalmist, sie hatten kein Auge für die das Ganze durchziehende Kraft, sondern nur für einzelne Wunder. Für diese brachten sie aber auch ihre volle Gläubigkeit mit; man war begierig eine neue Bestätigung für die Herrschaft Gottes in der Welt zu finden, man sah daher leicht in dem Gewöhnlichen Bedeutsames, enthielt sich aus Pietät jedes Zweifels und überbot sich im Nacherzählen und Steigern wunderbarer Erscheinungen. Auch die Schulbildung schützte dagegen nicht, sie lehrte vielmehr Wendungen und Ausdrücke der antiken Dichter, welche, da sie ebenfalls die Vorstellung einer belebten Natur

voraussetzten, dem angestammten, germanischen Volksglauben Nahrung gaben. Selbst die Gelehrten waren zu sehr an Autoritäten gewöhnt, als dass der Gedanke einer auf Beobachtungen gegründeten Wissenschaft ihnen auch nur einfallen konnte. Sie schöpften ihre Kenntniss von der Natur daher nur aus einzelnen Stellen der heiligen Urkunden oder aus den Werken antiker Schriftsteller. Grade hier aber waren die Alten bedenkliche Führer; ihre bewegliche Einbildungskraft eignete sich nicht zu kritischer Beobachtung und sie überlieferten neben wirklichen Wahrheiten ohne Bedenken eine Menge von Fabeln, welche aus dem Naturcultus der frühern oder dem Mysticismus der spätern Zeit herstammten. Für diese Fabeln war aber der gläubige Sinn besonders empfänglich, und so bildete sich aus ihnen in Verbindung mit Volkssagen, entstellten Berichten aus dem Orient und frommen Legenden eine Sammlung von Nachrichten, welche die Stelle der Naturwissenschaft vertrat. Sie hatte freilich keinen wissenschaftlichen Werth, übertrug nur den Aberglauben des Volks, nicht das tiefe, ahnende Gefühl, das diesem zum Grunde lag, in die Sprache der Wissenschaft; aber sie war dennoch ein Zeichen eines Uebergangs der Volksmeinungen in die Schule, ein Zeichen also innerer Verbindung, der nur die rechte Sprache fehlte.

Die Elemente dazu waren schon vorhanden. Das Volk verhielt sich gegen die Natur eben so gläubig und hingebend, wie die Kirche gegen die Schrift, und Gottes Schöpfung konnte mit Gottes Wort nicht im Widerspruche stehn. Daher bildete sich denn bald eine Sprache, in welcher die Kirchenlehre und die Naturliebe verschmolzen waren, eine Symbolik, welche durch Zeichen und Bilder

redete. Die Phantasie wurde die Mittlerin zwischen dem Verstande der Schule und dem Gefühle des Volks. Die Anlage zu einer solchen Symbolik lag sowohl im Christenthume als im germanischen Volksgeiste und war in beiden auf ähnliche Weise ausgebildet. Beide sind sich auch hier verwandt und stehn im gleichen Gegensatze gegen die griechisch-römische Anschauung. Diese ist mit der unmittelbaren Erscheinung befriedigt, sucht nichts hinter ihr; sie kann wohl vergleichen, im Gleichnisse sich die Beruhigung geben, denselben Hergang noch ein Mal, an andrer Stelle anzuschauen, aber sie liebt nicht die Metapher, nicht das flüchtige Bild, das nur andeutet, ohne sich plastisch zu entwickeln, sie will alles klar sehen und flieht das Dunkle und Räthselhafte. Dagegen finden wir einerseits in der Edda wie andrerseits in den hebräischen Dichtungen die bewegliche Phantasie, welche die Bilder wie im raschen Vorübereilen pflückt und wieder verlässt, in der Edda nicht ganz so leicht und flüchtig, aber dafür anregender, gedankenvoller. In unsern Mährchen und Volkssagen, wie in der Edda und im Orient ist das Räthsel, die geheimnissvolle Frage, eine beliebte Form, ein Naturbild wird genannt, eine tiefe Bedeutung vorausgesetzt. Noch reicher an Zeichen und Bildern war die kirchliche Tradition. Das Christenthum hatte gleichsam die Symbolik geheiligt, denn selbst Taufe und Abendmahl beruhten auf einer Darstellung des Unsichtbaren durch Sichtbares; auch die Kirche hatte daher ihren Ceremonien grossentheils symbolische Bedeutung gegeben. Wir erinnern uns ferner der Sinnbilder der ersten christlichen Gemeinden, von denen noch manche sich erhalten hatten, der Vergleichungen, in welchen die Hymnendichter die Natur

erschöpften um in Allem das Bild des Erlösers zu finden. Viel wichtiger aber noch war der prophetische Zusammenhang zwischen dem alten Testamente und den Heilswahrheiten, welchen das Evangelium andeutet. Christus selbst nennt den Propheten Jonas ein Zeichen seiner Auferstehung, die ganze heilige Geschichte setzt eine Verbindung zwischen der Vorbereitungszeit im jüdischen Volke und dem Erscheinen des Erlösers voraus, und schon die älteste christliche Kunst hatte eine Reihe von alttestamentarischen Ereignissen als Symbole der Heilslehren selbst betrachtet.

Dies ganze Material nahm das Mittelalter auf, und bildete daraus ein umfassendes System.

Zunächst geschah dies in Beziehung auf die heilige Schrift. Wenn man früher nur einzelne alttestamentarische Hergänge als vorbildliche Erscheinungen der Heilswahrheiten angesehen hatte, bearbeitete man jetzt die ganze Bibel in diesem Sinne und distinguirte mit scholastischer Schärfe mehrere Arten bildlicher Bedeutung. Man setzte voraus, dass jede Stelle einen mehrfachen, wie man gewöhnlich annahm, einen vierfachen Sinn habe; neben der bloss buchstäblichen oder historischen Bedeutung eine allegorische, welche auf natürliche Erscheinungen, eine anagogische, welche auf unsichtbare göttliche Dinge, eine tropologische, welche auf moralische Lehren hinweise *). Ein berühmter

*) Schon Boethius sprach es aus, dass die Schrift oft neben dem historischen, einen allegorischen Sinn habe, und eigentlich war diese Unterscheidung genügend. Rabanus Maurus im 9. Jahrhundert gab zuerst jene vierfache Eintheilung, welche nun die Meisten beibehielten, obgleich man zuweilen auch eine geringere oder grössere Zahl annahm. Durch Hugo von S. Victor (c. 8. des ihm zugeschriebenen Liber eruditionis theologicae) und Innocenz III. (Hurter II.,

Meister dieser Symbolik, der Papst Innocenz III., rechtfertigt dieses Vierfache selbst durch symbolische Auslegung einer kirchlichen Tradition; er findet es in den vier Paradiesesströmen vorbildlich angedeutet, indem er nach der Etymologie ihrer Namen jedem derselben eine jener vier Verständnissformen zuweist *). Diese Interpretation richtete man dann auch auf alle heiligen Handlungen. Die Gebräuche des Cultus, die Formen des Kirchengeräthes waren ursprünglich keineswegs alle bedeutsam; man hatte Manches aus dem Alterthum übernommen, Andres bloss der äussern Regelmässigkeit wegen angeordnet. Jetzt aber behandelte man die Kirche wie die heilige Schrift, man nahm an, dass in ihr nichts zufällig, nichts bloss äusserlich sei; man sprach es geradehin aus, dass alle Handlungen und Geräthe der Kirche eine tiefe, den innersten Sinn des Christenthums bildlich darstellende Bedeutung hätten; der scholastische Scharfsinn gefiel sich darin, diese Beziehungen bis auf das Kleinste durchzuführen und zu vermehren **).

782) bekam diese Viertheilung allgemeine Geltung. Sie wurde unter Anderm auch von dem Bischof Wilh. Durandus in seinem vielgelesenen Werke: Rationale divinorum officiorum (im Prolog) und von Dante (im amoroso convivio) adoptirt. Durandus giebt die einfachste Erklärung: Allegoria est quando aliud sonat in litera aliud in spiritu, ut quando per unum factum alterum intelligitur. Quod si illud sit visibile, est allegoria simpliciter, si invisibile et coeleste tunc dicitur anagoge. Tropologia est conversio ad mores. — Ein einfaches Beispiel solcher vierfachen Deutung ist das Wort Jerusalem, indem es historisch die Stadt in Palästina, allegorisch die streitende Kirche, tropologisch die fromme Seele, anagogisch das himmlische Jerusalem, das Himmelreich bedeutet. Vgl. Annal. archéol. tom. 5. S. 217. und Schmid, Mysticismus des Mittelalters. Jena 1824. S. 75.

*) S. d. Stelle bei Hurter. Gesch. Innoc. III. II. S. 732.

**) Hurter. Inn. III. III., 41. So erklärt Jnnocenz das Pallium. Die Wolle bedeute den Ernst, die weisse Farbe die Milde; der Ring um die Schultern die Furcht des Herrn, welche den Werken Schran-

Die symbolische Bedeutsamkeit der heiligen Schrift in jenem ausgedehnten Sinne führte aber bald noch weiter. Denn die Schrift erzählte historische und natürliche Ereignisse; das Sinnbildliche lag daher nothwendig schon in diesen, und es stand mithin fest, dass Geschichte und Natur selbst eine symbolische Bedeutung hatten. Diese lies sich zwar nicht überall nachweisen, auf manchen Punkten indessen glaubte man sie zu entdecken. Dahin gehörte zunächst die alte, griechische und römische, Geschichte. Die moderne, besonders die protestantische Frömmigkeit hat oft gegen die Antike eine feindliche Stellung angenommen, indem sie aus der ganzen vorchristlichen Aera nur das jüdische Volk gelten liess und Griechen und Römer verwarf. Nicht so das Mittelalter. Einzelne strenge Lehrer missbilligten zwar das Lesen heidnischer Autoren und wollten ihre Codices vertilgen, aber sie drangen nicht durch, man kehrte immer wieder zu den Quellen antiker Weisheit zurück. Schon die Kirchenväter hatten ja nicht selten heidnische Aussprüche als Ahnungen der Wahrheit citirt, spätere Lehrer fanden darin Vieles, das auch auf christlichem Boden Geltung hatte. Man konnte nicht glauben, dass Griechen und Römer, deren Sprachen gewürdiget waren zur Verbreitung der heiligen Urkunden und fortdauernd als Kirchensprache zu dienen *), bei denen man die höchste That-

ken und Richtung verleihen solle; die vier Purpurkränze sind die vier weltlichen Tugenden, aber geröthet vom Blute Christi. Die beiden Streifen bedeuten das werkthätige und das beschauliche Leben, welche ein Kirchenoberer vereinigen muss. Doppelt ist das Pallium auf der linken, einfach auf der rechten Seite, dort an die mannigfachen Mühen des irdischen Daseins, hier an die Ruhe des künftigen mahnend u. s. f. (daselbst S. 43.)

*) Früher hatte man sogar die Meinung gehabt, dass man zu Gott nur in einer der drei Sprachen beten könne, in welchen die

kraft und die tiefsten Gedanken fand, ganz von Gott verlassen gewesen; man meinte, dass er sich auch unter ihnen nicht unbezeugt gelassen, und nahm keinen Anstand, heidnische Helden als Vorbilder christlicher Tugenden zu benutzen.

Dazu kam noch ein besonderer Umstand. Bei den alten Schriftstellern fand man Nachrichten von weissagenden Frauen, deren eine bekanntlich in der frühern, sagenhaften römischen Geschichte eine Rolle spielte, der man aber auch andere, in unsicherer Zahl, zugesellte. Auch die Kirchenväter sprachen bald von einer bald von mehreren Sibyllen, welche in heidnischer Zeit den Einen Gott und die Zukunft Christi verkündigt hätten. In Rom kannte man sogar den Altar, welchen Kaiser Augustus in Folge solcher sibyllischen Prophezeiung dem „Erstgebornen Gottes" errichtet haben sollte. Diese Sagen nahm das Mittelalter begierig auf, es fand darin den Beweis einer fortlaufenden Offenbarung unter den Heiden, es stellte die Sibyllen in Parallele mit den jüdischen Propheten *). Dies kam denn auch der alten Literatur zu statten, zunächst und vor Allem dem hochgefeierten Dichter Virgil, der selbst eine solche Sibylle auftreten lässt, und bei dem man in einer berühmten Stelle die unzweideutige begeisterte Verkündigung des kommenden Heils zu entdecken glaubte. Man hielt ihn daher für einen Schüler jener Seherin **). Da er aber

Inschrift am Kreuze Christi verfasst war. Das Frankfurter Concil v. J. 794 eifert gegen diesen Jrrthum. (Pertz III. p. 75). Es war begreiflich, dass man daher auch die Völker dieser Sprachen für vornehmer hielt, als die Neuern.

*) Näheres über die Sibyllen bei Piper, Mythologie und Symbolik d. christl. Kunst I. S. 472. ff.

**) Wenigstens war dies ziemlich allgemeine Lehre. Hieronymus

dennoch die falschen Götter feierte, so nahm man das nur als eine Allegorie, indem man einen tiefern, christlichen Sinn als süssen Kern unter der Schale täuschender Bilder verborgen glaubte *), und hatte nun ein Mittel gefunden, die alte Literatur, auf der ohnehin alle Hoffnung der Bildung ruhete, zu retten.

Aehnlich wie mit der Geschichte verhielt es sich mit der Natur; auch in ihr mussten sich Spuren des göttlichen Wesens finden lassen. Zwar war die Natur durch die Sünde entstellt, feindlichen Mächten Preis gegeben und das Feld der Versuchung; wenn man daher in einzelnen Erscheinungen Wunderbares und Bedeutsames wahrnahm, so blieb es dahingestellt, ob dies ein Ausfluss göttlicher Kraft sei. Aber in der grossen Gestaltung der Schöpfung, in der Sonderung von Himmel und Erde, in der Scheidung der Elemente, im Wandel der leitenden Gestirne und in der Folge der Jahreszeiten, in den allgemeinern, geistigern Eigenschaften der Natur durfte man reine, unmittelbare Aeusserungen der Schöpferkraft und mithin eine nähere Uebereinstimmung mit der geoffenbarten Wahrheit annehmen, und dies um so mehr weil diese grossen Erscheinungen zu ihrem Verständnisse unentbehrlich schienen, und dazu von Alters her benutzt waren.

hielt die Ekloge zwar für eine Prophezeiung, die aber aus Virgils-Lumpen künstlich Christo angepasst sei, (esse prophetiam, sed a Virgilio-centonibus artificiose Christo coaptatam esse). Vincent. Bellov. spec. hist. VIII. 62.

*) Alanus de Insulis, de planctu naturae (Opp. p. 296) sagt von den antiken Dichtern: In superficiali litterae cortice falsum resonat lyra poetica, sed interius secretum intelligentiae altioris eloquitur; ut exteriore falsitatis abjecto putamine dulciorem nucleum veritatis secrete intus lector inveniet.

Vor allen galt dies von den Erscheinungen des Lichtes und der Wärme. Die tiefsten, wichtigsten Kirchenlehren von der Dreieinigkeit, von Gottes Wesen und Allgegenwart, von seinen Gnadenwirkungen auf den Menschen, von der Geburt des Heilandes u. a., die dem gemeinen Verstande unbegreiflich erscheinen und über die alltägliche Erfahrung hinausgehn, werden glaubhaft, wenn man in der Natur selbst ähnliche Erscheinungen aufzeigt. Daher hatte man schon frühe gesucht, sie durch Gleichnisse anschaulicher zu machen. Der Strahl des Lichtes, der mit geistiger Schnelle sich durch das Weltall verbreitet, durchsichtige Körper, ohne Verlust der Substanz und ohne Verletzung der Körperlichkeit, durchscheint, versinnlicht die Allgegenwart und Allmacht Gottes; das Spiegelbild erklärt die geistige Einwirkung auf die Gemüther, ja sogar die Erschaffung der Welt aus dem Nichts; in der Einwirkung der Sonnenstrahlen auf das Reifen der Traube und die Erzeugung des Weins haben wir ein Gleichniss für die göttliche Gnade und die dadurch bewirkte Umwandlung des menschlichen Herzens. Und so lassen sich für andre Mysterien andre Analogien in der Natur finden *). Wenn nun auch diese

*) Eine sehr reiche Sammlung solcher Gleichnisse zur Bezeichnung der Dreieinigkeit, der Jungfrau und Christus, gibt Wilh. Grimm in der Vorrede zu Konrads v. Würzburg goldner Schmiede (Berlin 1840) S. XXVI. ff. Einige auch bei Rosenkranz Gesch. d. d. Poesie im M. A. S. 168. Am häufigsten ist die Anwendung auf die Jungfrau Maria; so Walther v. d. Vogelweide: Also die Sunne schinet durch ganz gewohrtez glas, also gebar die Reine Krist, die magd und muoter was. Wackernagel (das deutsche Kirchenlied, S. XVI) hält dies für das älteste Beispiel dieses Gleichnisses in Gedichten, und lässt einen lat. Hymnus aus dem 14. Jahrh. darauf folgen: Ut vitrum non laeditur sole penetrante, sic illaesa creditur post partum et ante. Die schönsten, oft wahrhaft tiefsinnigen optischen Gleichnisse enthält Dante's divina Comedia.

Gleichnisse zunächst von Menschen gesucht und gefunden waren, so hinderte dies nicht eine innere nothwendige Beziehung der verglichenen Gegenstände zu einander anzunehmen.

Eine wichtige Rolle in dieser Symbolik spielen ferner die Zahlenverhältnisse. Insofern sie mit den Maassen des Raums und der Zeit, namentlich in der Astronomie, zusammenhängen, gehören auch sie zu jenen unmittelbar aus der ersten Schöpfung stammenden Gesetzen der Natur; insofern sie in der historischen Chronologie bedeutsam erscheinen, konnte man eine göttliche Anordnung annehmen. Ueberhaupt aber haben die Zahlen einen geheimnissvollen Charakter, der die Mystiker aller Zeiten beschäftigt und sie verleitet hat, die Bedeutsamkeit, welche den ersten, einfachsten Zahlen wirklich beiwohnt, auch auf die übrigen auszudehnen. Ihre Unkörperlichkeit, die Festigkeit ihrer Gesetze, der spröde Ernst ihres Wesens imponiren dem sinnlichen Menschen, während sie andrerseits durch die unbegränzte Mannigfaltigkeit ihrer Combinationen sich gefällig jeder Deutung fügen. Das Mittelalter behandelte die Zahlen mit einer ehrfurchtsvollen Scheu. Wenn die Chronisten Heere, Geldsummen, Schiffe einer Flotte oder dergleichen zu schätzen haben, so begnügen sie sich gewöhnlich, sie als unzählbar, unschätzbar, unaussprechlich (innumerabiles, inaestimabiles, ineffabiles) zu bezeichnen; alles was über das gewöhnliche Maass hinausgeht, hat einen Schein des Wunderbaren. Alle Traditionen von der Bedeutsamkeit gewisser Zahlenverhältnisse, die pythagoräische Lehre von der Harmonie der Sphären und ähnliche Philosopheme oder mystische Spiele fanden daher einen fruchtbaren Boden; die heilige Schrift, besonders

die Apokalypse und das Buch Daniel wurden vielfach in diesem Sinne ausgebeutet, und man vermuthete auch bei den unschuldigsten Zahlenangaben symbolische Andeutungen, und glaubte in der Zahlenlehre die Grundlage göttlicher Gedanken, den ersten vorzeitlichen Schöpfungsplan zu erkennen *). Eins und Zwei, Monas und Dyas, waren mehr Principien als Zahlen. Die Einheit erschien als die Mutter aller Dinge, und zwar — mit einem Seitenblick auf die Jungfrau Maria — als eine jungfräuliche Mutter, die durch Vermehrung nicht verändert wird. Die grade Zahl wurde dann weiter als das Sinnbild des weiblichen Geschlechts, der Körperlichkeit, der Erde; die ungrade als das der Seele und des Lebens betrachtet **). Demnächst war die Drei, als die erste aus der Verbindung jener principiellen Formen entstandene wirkliche Zahl, besonders heilig, in ihr lag der schöpferische Anfang alles Lebens, die Zahl der göttlichen Personen. Vier dagegen, als die erste wirkliche grade Zahl, war die Grundlage der grossen weltlichen

*) Vincentius Bellov. Spec. doctr. lib. XVII. Arithmetica cunctis prior est. Hujus mundanae molis conditor Deus primum suae habuit ratiocinationis exemplar et ad hanc cuncta constituit. — Und ferner: Ratio numerorum non contemnenda est. In multis enim s. scripturarum locis quantum habet misterium elucet. Non enim frustra dictum est: Deum omnia in mensura et numero et pondere fecisse.

**) Alanus de Insulis Anticlaud. lib. III. cap. 4. Die Arithmetik lehre:

Quomodo principium numeri, fons, mater, origo
Est Monas et numeri de se parit unica turbam,
Quomodo virgo parit, gignens manet integra, simplex. —
Femina par numerus, impar mas, virgo Minerva.
Cur animam, coelum, rationem, gaudia, vitam
Impare sub numero prudentum dogma figuret;
Cur corpus, terram, sensum, lacrymabile, mortem,
Par numerus signet etc.

Verhältnisse; in ihr erschienen die Himmelsgegenden, die Jahreszeiten, die Elemente, die Paradiesesflüsse. In ihr eröffnet sich das Heilige und regelt sich die Welt zur Heiligung, wie sich an den Evangelisten, den grossen Propheten, den Kirchenvätern, den weltlichen Tugenden zeigt. Aus diesen beiden Grundzahlen ergaben sich dann in verschiedener Weise zwei andere, Sieben und Zwölf. Jene, als ungrade Zahl lebenschaffend und heilig, hatte durch die sieben Tage der Schöpfung und durch die sieben damals bekannten Planeten gleichsam die Würde göttlicher Einsetzung. Ihre bedeutsame Anwendung im jüdischen Alterthume und in der Apokalypse gab ihr überdies einen hellen Nimbus. Man bemerkte daher gern die Siebenzahl, wo sie sich fand, oder fixirte willkürlich die Dinge in dieser Zahl, so dass sie in religiösen und sittlichen Beziehungen oft wiederkehrt. Aber weil durch bloss äusserliche Addition der heiligen Drei und der weltlichen Vier entstanden, ist sie unentschieden, gleichsam die Erkenntniss des Guten und Bösen. Neben den sieben Tugenden erwachsen daher auch sieben Todsünden, und die sieben freien Künste sind zweideutiger Natur, zu hochmüthigem Irrthume wie zu tiefer Einsicht der Schrift führend. Aber dennoch ist sie vorherrschend heilig und wiederholt sich in den Bitten des Vaterunsers, den Sakramenten, den Worten des Erlösers am Kreuze, den Werken der Barmherzigkeit, den Leiden und Freuden der Jungfrau *). Gleichbleibender ist die Zahl

*) Die Werke der Barmherzigkeit: Hungrige speisen, Durstige tränken, Nackte kleiden, Kranke pflegen, Gefangene besuchen, Fremde beherbergen, Todte begraben. Durch Hinzufügung des letzten hatte man die andern sechs, welche man in Matth. 25, 35. 36 fand, auf 7 vermehrt. Am Münster zu Basel hat man sich symmetrisch auf

zwölf als irdische Ausbreitung des Heiligen aufgefasst *), wie sie in den Söhnen Jakobs und den Stämmen Israels, in den Aposteln und kleinen Propheten und endlich in den Monaten und den Himmelszeichen des Thierkreises erscheint. Nach diesen Hauptzahlen konnte man denn andre Zusammensetzungen bilden, denen durch das Herausheben bald dieser bald jener Grundzahl, durch das Schwankende, was dieser Symbolik anhaftete, verschiedene Bedeutungen beigelegt werden konnten. Aber grade das Ungewisse und Räthselhafte gab diesem Spiele immer neuen Reiz.

Diese Neigung, den Erscheinungen eine geheime Bedeutung unterzulegen, hätte unter andern Umständen dahin führen können, sie als einen blossen Schein zu betrachten und Gott und die Welt in pantheistischem Sinne zu verschmelzen. Allein dagegen war ein kräftiges Gegengewicht gegeben; die Scheidung des göttlichen Geistes im Worte von der Natur war schärfer als je empfunden. Man wusste, dass die Wahrheiten der Offenbarung übernatürliche und folglich in der Natur nicht anzutreffen waren, und dass die symbolischen Andeutungen in dieser, wenn auch von Gott ihr eingepflanzt,

6 beschränkt. Auch 7 Worte der Jungfrau wurden aus den Evangelien zusammengezählt (Luc. 1, 34. 38. 40. 46; 2, 48; Joh. 2, 3. 5). Die Leiden (die Beschneidung Christi, die Flucht, die Sorge um den im Tempel zurückgebliebenen Knaben, die Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzesabnahme und Grablegung), und die Freuden (Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Auferstehung Christi, Ausgiessung des h. G., ihre Krönung im Himmel) sollten ihr Leben umfassen, und waren ohne Zweifel der heiligen Zahl zu Ehren so zusammengestellt.

*) Guil. Durandi Rationale Lib. I. cap. 3. . . . doctores veteris et novae legis, qui sunt duodecim propter fidem trinitatis, quam annunciant per quatuor climata mundi.

doch nicht die reine Wahrheit, sondern nur ein Bild derselben gaben, das durch die Eigenthümlichkeit ihres Stoffes bedingt war*). Vor Allem enthielt aber die Schrift eine historische Wahrheit, und man wagte es so wenig sie als blosses Sinnbild zu betrachten, dass man selbst die Figuren der Gleichnissreden, Abraham, in dessen Schooss die Seligen ruhen, die thörichten und klugen Jungfrauen und den verlorenen Sohn wie historische Figuren behandelte. Die Gelehrten wussten das nun freilich besser, aber sie nahmen keinen Anstoss an dieser unbefangenen Thätigkeit der gestaltenden Phantasie, sie gestatteten sie sich selbst.

Geschah dies schon bei diesen Figuren des Gleichnisses, so galt es noch vielmehr da, wo das Wesen gewiss und nur die Gestalt unsicher war. Ein jeder wusste, dass Gott allgegenwärtig, nicht in bestimmter Körperlichkeit begränzt sei, dass kein Wort sein Wesen aussprechen, also auch kein Bild es würdig versinnlichen konnte **). Aber doch hatte Er sich den ersten Aeltern, dem Moses gezeigt, Christus war sein Ebenbild gewesen,

*) Durandus im Prolog seines Rationale divinorum officiorum, obgleich ein eifriger Symboliker, bemerkt doch, die Zeit des Vorbildlichen sei vorüber, die Zeit der Wahrheit da, wir dürfen nicht jüdeln (non judaizare, nicht die Wahrheit in Gleichnissen verschliessen). Aber obgleich die Wahrheit erschienen, sei doch noch manche Wahrheit verborgen (adhuc multiplex veritas latet quam non videmus); deshalb gestatte die Kirche den Gebrauch der Bilder.

**) Vincentius Bellovacensis sagt sehr schön (Spec. historiale II. 1): Nihil de Deo digne dici potest, sed eo ipso jam indignum est, quod dici potest. Verius cogitatur Deus quam dicitur, et verius est quam cogitatur. Im 10. Jahrhundert in Italien gab es indessen sogar Geistliche, welche sich Gott nur körperlich denken konnten, so dass Rathesius, Bischof von Verona († 974), gegen sie eifern musste. (Gieseler K. G. II. 1. §. 27. note g.)

wer den Sohn sah, sah auch den Vater, und Christus sollte zu seiner Rechten erhöhet werden. Man konnte daher nicht umhin und musste sich gestatten, ihn in menschlicher Gestalt zu denken.

Ein noch freieres Feld hatte die Phantasie bei den Engeln. Bekanntlich giebt die heilige Schrift selbst über ihre Natur und Beschaffenheit keine deutliche Kunde; aber sie erscheinen den Menschen in menschlicher Gestalt, und selbst die dunkeln Beschreibungen in den Visionen des Ezechiel und des Johannes, so wie die Bilder der Cherubim im Tempel zu Jerusalem lassen menschliche Formen durchblicken. Die ersten Christen hatten sie sich ungefähr wie die Genien auf heidnischen Bildwerken gedacht *), ohne nähere Prüfung. Das Mittelalter war besser unterrichtet. Eine Schrift unter dem Namen des Dionysius vom Areopag gab über die himmlischen Heerschaaren ausführliche Auskunft. Diesen Dionys hielt man für denselben, welchen, zufolge der Apostelgeschichte, Paulus in Athen bekehrte, man durfte ihn als den Schüler des Apostels von dem unterrichtet glauben, was dieser bei seiner Verzückung in den dritten Himmel (II. Kor. 12, 1 — 4) erfahren hatte, was er jedoch in seinem Briefe an die Gemeinde verschweigt. Seine Eröffnungen hatten daher eine grosse Glaubwürdigkeit, wenn auch nicht die der heiligen Schrift selbst. Auch wurden sie von andern Kirchenlehrern theils bestätigt, theils im Einzelnen berichtigt, deren Angaben man ebenso gelten liess. Man zweifelte nicht, dass Gott so heiligen Männern seine Geheimnisse offenbart hatte,

*) Piper, Mythologie und Symbolik der christl. Kunst. Weimar 1847, S. 344 ff.

man grübelte nicht, warum es nicht schon durch Christus geschehen sei. Die Kunde war erwünscht und das Bedürfniss nimmt, was ihm geboten wird. Auch schadete diese Unsicherheit dem Bilde nicht; sie umgab es vielmehr wie ein zarter, beweglicher Duft, der den Körper leichter, eines überirdischen Wesens würdiger machte.

Man war einig darüber, dass die unzählbaren Schaaren der Engel in drei Ordnungen, jede von drei Chören, mithin im Ganzen in neun Chöre oder Classen abgetheilt waren *), dass ferner diese drei Ordnungen in ihrem

*) Dionysius selbst (de coelesti hierarchia, cap. 6) beruft sich nicht auf das Zeugniss des Apostels Paulus, sondern bloss auf Visionen heiliger Theologen im Allgemeinen. Die 9 Engelschöre in ihren 3 Ordnungen heissen bei ihm: 1) Seraphim, Cherubim, Throni; 2) Dominationes, Virtutes, Potestates; 3) Principatus, Archangeli und Angeli. Seine Erklärungen über die verschiedenen Functionen dieser Chöre sind freilich sehr dunkel, hergeleitet aus dem Bezeichnungsworte, und lassen kaum mehr errathen, als dass die Engel entsprechende menschliche Eigenschaften in höchster Vollkommenheit und Reinheit darstellen. Papst Gregor der Gr. gab (lib. 2. Moral.) ein etwas abweichendes System, indem er die Ordnung jener 9 Chöre etwas veränderte und ihre Bedeutung consequenter feststellte, weshalb ich im Texte ihm gefolgt bin. Die erste Ordnung (Epiphania) enthält die Seraphim, qui caritate prae aliis ardent, Cherubim, qui scientia prae aliis eminent, Throni, in quibus sedens Deus judicia sua decernit; die zweite Ordnung (Hyperphania) giebt die Anwendung des göttlichen Wesens, die rechte Ordnung der Dinge, durch die Dominationes, quae officia regunt Angelorum, Principatus, qui capitibus praesunt populorum, Potestates, quae daemonum coercent potestatem); die dritte Ordnung (Hypophania) leitet die Ausführung dieser göttlichen Lehren (Virtutes per quos signa et miracula fiunt, Archangeli, qui majora, Angeli qui minora nunciant). Allen Engeln sind übrigens dieselben Gaben gemein, nur in verschiedenem Grade. Sie spiegeln die Dreieinigkeit, das Wesen des Vaters (ordinata potestas), des Sohnes (scientia), des Geistes (actio), sowohl in ihren drei Ordnungen, als in der Abstufung derselben ab. Diesem Systeme des

Verhältnisse zu einander, und wiederum in jeder Ordnung die drei Chöre, mehr oder weniger die drei Personen der Gottheit repräsentirten. Die erste Ordnung, Seraphim, Cherubim und Throni, gab die höchste ruhige Eröffnung des göttlichen Wesens in Liebe, Weisheit und Gerechtigkeit. Die zweite ist schon thätig und gebietend, indem sie, in Herrlichkeiten, Fürstenthümer und Mächte getheilt, den Dienst der Engel selbst und die irdischen Oberhäupter der Völker leitet, ja sogar die Teufel bändiget. In der dritten Ordnung endlich sind die unmittelbaren Vollbringer der göttlichen Befehle, die Tugenden, Erzengel und Engel. Aus ihr steigen die Sendboten Gottes zu den Menschen herab, welche Geheimnisse offenbaren, Gebote des Herrn verkünden, den Frommen Beistand leisten. Verschiedene Bezirke und Aufgaben waren ihnen zugetheilt, sie hatten Provinzen zu überwachen oder einzelnen Menschen beizustehen. Ihre Aeusserungen sind zwar höchst geistig, der menschlichen Seele eröffnen sie sich ohne körperliches Mittel, unter sich und mit den Heiligen sprechen sie durch den blossen Gedanken oder schauen den Willen des Herrn Einer im Andern wie in einem Spiegel. Aber da sie auch in der Körperwelt und auf sinnliche Menschen wirken sollen, so mussten sie doch auch, wenigstens für Menschen, in menschlicher Gestalt gedacht werden.

Gregor folgen die Schriftsteller des Mittelalters gewöhnlich. So S. Bernhard, Alanus a. a. O. lib. 5. c. 7 und Vincentius Bellovacensis. Dante dagegen (Parad. 28) hält sich entschieden an Dionys und lässt Beatrice berichten, Gregor habe, sobald er im Himmel angelangt, über seine Irrthümer gelächelt. Jacobus a Voragine (Legenda aurea im Kap. 140 de sancto Michaele Arch.) begnügt sich beide Meinungen anzuführen.

In nothwendigem Gegensatze zu den Engeln standen die Teufel; die Schrift erwähnt ihrer oder setzt sie voraus, freilich ebenso und noch mehr wie bei den Engeln ohne nähere Nachricht von ihrem Wesen zu geben. Da man sie als abtrünnige Engel ansah, so mussten sie diesen gleichen, aber mit kennbarer Entstellung. Wenn diese als reinere Wesen schöner als Menschen gedacht wurden, so mussten der Satan und seine Genossen, als absolut böse, hässlicher sein. Die Kirche verschmähete es, sich mit dem Bilde des Feindes zu beflecken, sie deutete ihn höchstens sinnbildlich an, nach Anleitung der Schrift, als die Schlange, welche die ersten Aeltern verführte, als den alten Drachen, der uns zu verschlingen droht, als den Löwen, der brüllend und drohend umhergeht. Dem Volke, das sich gegen seine Versuchungen zu wahren hatte, genügte dies nicht, seine Furcht malte ihm ein Bild vor, das allmälig durch vermeintliche Erscheinungen und deren Mittheilung sich in der Phantasie mehr und mehr feststellte. Als ein Gegenstand des Schreckens wurde Satan unnatürlich und wild, als der Meister sinnlicher Versuchung halbthierisch gedacht; man setzte seine Erscheinung daher aus Thier und Menschenformen mannigfaltig zusammen, so dass sie etwa den Satyrn der römischen Mythologie glich *). Da aber der Geist der Lüge sich

*) Die Erzählung des Eremiten Paulus im 4. Jahrh., dem in der Wüste ein satyrartiger Mensch erschien, konnte wohl schwerlich auf die Bildung dieser Vorstellung führen, da Hieronymus selbst die Möglichkeit missgestalteter Menschen dieser Art aus der Erfahrung nachzuweisen und so die Erscheinung wahrscheinlicher zu machen versucht. (Piper a. a. O. S. 405). Die spätere Kunst des Mittelalters bediente sich gradezu der antiken Satyrgestalt zur Darstellung des Teufels (Nicolo Pisano), sie hätte dies aber nicht thun

niemals in wahrer Gestalt, da er sich meistens nur im nächtlichen Dunkel zeigte, so behielt auch diese Vorstellung etwas Schwankendes.

An die Engel und Teufel reihte sich eine grosse Schaar anderer Mittelwesen, die man sich weniger mächtig als jene, aber doch, wenigstens in einzelnen Kräften, mächtiger wie Menschen vorstellte. Ohne Zweifel stammten sie grossentheils aus heidnischer Zeit. Es ist natürlich, dass der Glaube an fabelhafte Wesen, welcher durch viele Generationen geheiligt ist, nicht sogleich mit der Bekehrung schwindet. Man wagt es nicht, die Berichte der Vorfahren als blosse Einbildungen zu verwerfen, man fasst sie nur anders auf, man läugnet die Göttlichkeit, nicht die Existenz jener Phantome. So hatten selbst die Kirchenväter sich gegen die antiken Götter verhalten, sie sprachen von ihnen als von feindlichen Dämonen und gestanden ihnen daher sogar ein übermenschliches Wesen zu *). Ebenso verfuhren die Apostel der germanischen Heiden, sie liessen die Bekehrten die Götter abschwören, und erhielten diese dadurch in der Erinnerung des Volkes, das dann in der Lehre von Engeln und Teufeln einen Anhaltspunkt fand, um diese hergebrachten Gestalten mit seinen christlichen Begriffen in Verbindung zu bringen. In diesen aus dem Naturcultus der heidnischen Zeit herstammenden Sagen war die Eigenthümlichkeit der Gegenden ausgeprägt; was sich in Berg und Thal, an Strömen und in Sümpfen nächtlich regte, was in Heerden und Häusern Räthselhaftes vorfiel, war hier gestaltet und poetisch ausgeprägt, und

können, wenn die Vorstellung des Volks nicht schon vorher festgestellt gewesen wäre.

*) Eine Reihe von Beispielen bei Piper a. a. O. S. 118.

mit den Gefühlen heimathlicher Anhänglichkeit verwachsen. Der schroffe Gegensatz von Engeln und Teufeln fand daher auf die Wesen dieser Fabelwelt nicht unbedingte Anwendung, sie waren weder ganz gut, noch ganz böse, dem Menschen näher und ähnlicher, in manchen Stücken mächtiger, in manchen schwächer als er, und der einsame Hirt und Wanderer stand mit ihnen in einer Art Vertraulichkeit. Es war ungefähr dasselbe Gefühl des Unheimlichen und doch Anziehenden, wie für die Natur selbst, die hier nur in ihren einzelnen Erscheinungen personificirt, und dadurch weniger fremdartig erschien. Man stellte sich die Bedeutung dieser fabelhaften Wesen einigermassen ähnlich vor, wie die der Thiere, welche ebenfalls den Menschen nicht bloss in körperlicher Kraft und Schärfe der Sinne, sondern durch ihren Instinct selbst in Kenntnissen, und, wenn man so sagen darf, in Lebensweisheit übertreffen. Die Phantasie legte jenen Dämonen eine Steigerung und Verbindung menschlicher und thierischer Vorzüge bei, sie vergegenwärtigte sich dadurch die vielfachen Uebergänge von Kraft und Gebundenheit, Empfindung und Seelenlosigkeit, Einsicht und Thorheit, welche im eigenen Leben vorkamen.

An diese Kobolde und Nixen, Riesen und Zwerge, und wie alle die unzählbaren Wesen der Volksmährchen heissen, schlossen sich ähnliche Gestalten der Ritterwelt an. Auch sie waren heidnischen Ursprungs aber weiter hergeholt, grossentheils aus orientalischen Sagen, wie sie den Rittern während der Kreuzzüge oder den Gelehrten durch die Vermittelung der Araber zugekommen waren, besonders aus persischen Quellen. Hier war viel Verwandtes; die schroffen Gegensätze des altpersischen

Dualismus waren durch griechischen Einfluss gemildert und ungefähr auf das christliche Maass des Gegensatzes von Engeln und Teufeln zurückgebracht. Dabei aber herrschte in diesen Sagen ein abenteuerlicher, ritterlicher Geist. Diese Feen, Zauberer, Genien traten vornehmer und eleganter auf; sie hingen nicht so enge mit der gemeinen Natur zusammen, die Quelle ihrer Macht war ungewiss, sie schien auf persönlichem Erwerb oder auf besonderer Gunst zu beruhen, und stimmte auch dadurch mehr zu aristokratischen Begriffen. Dafür aber waren sie weniger bedeutsam und lebenskräftig, ohne charakteristische Eigenthümlichkeit, und der Glaube an sie viel schwankender, als der an jene Wesen des Volksmährchens.

Auch die Gelehrten hatten endlich, wie Volk und Ritter, eine eigne Art mythologischer Wesen in ihrem Kreise erzeugt, die allegorischen Personificationen, die Tugenden und Laster, die sieben freien Künste und manche andre. Man darf nicht glauben, dass das Mittelalter diese Gestalten so ansah wie wir, als willkürliche Einkleidung eines Begriffs; sie hatten eine viel kräftigere Bedeutung, sie waren nicht bloss ersonnen, sondern auch überliefert. Um dies zu erklären, müssen wir auch hier wieder auf heidnische Zeiten zurückgehen. Die römische Religiosität hatte bekanntlich die Götter nicht in dem Grade wie die griechische individualisirt; sie betrachtete sie mehr als Repräsentanten physischer und geistiger Kräfte und nahm keinen Anstand auch abstracte Begriffe, wie die Virtus, Fortuna, Abundantia, Roma persönlich zu gestalten und auf die Altäre zu erheben. Diese Auffassung war in der spätern Zeit des römischen Reichs, als der Glaube an die Volks-

götter wankte und selbst die Vertheidiger des Heidenthums sie nur durch symbolische Deutung zu halten suchten, die allgemein verbreitete geworden. Sie war auch den römischen Christen weniger feindlich; es liessen sich selbst Argumente für das Christenthum daran knüpfen, und manche dieser Gestalten blieben als hergebrachte Bilder für den Ausdruck gewisser Verhältnisse und Eigenschaften im Gebrauch. Besonders die christlichen Dichter und Schriftsteller adoptirten diese allegorischen Persönlichkeiten gern, weil sie ihnen einen leicht zu handhabenden poetischen Apparat boten und ihrer lehrhaften Absicht dienten. Mehrere dieser Schriften erlangten nun in den Studien des Mittelalters eine grosse Wichtigkeit. Dahin gehörten besonders die Psychomachia des Hymnendichters Prudentius († 405), und das s. g. Satyrikon des Marcianus Capella (461), die beide als Schulbücher gebraucht wurden und in hohem Ansehn standen. Hier treten nun die Tugenden und Laster, die sieben freien Künste und eine Menge andrer allegorischer Personificationen handelnd auf. Diese Gestalten hatten daher einen historischen Boden, sie beruheten auf einer ehrwürdigen Tradition, und wenn man auch wusste, dass die Werke, in denen sie vorkamen, nur Dichtung, nicht wirkliche Geschichte enthielten, so war man doch zu sehr gewöhnt, der schriftlichen Ueberlieferung zu glauben, um ihnen jede Realität abzusprechen. In der That reihete sich die Vorstellung solcher Wesen sehr leicht an die der Engel an. Man wusste dass die Engel unzählbar, dass sie in viele Ordnungen getheilt und ihnen verschiedene Geschäfte überwiesen seien, dass einige von ihnen Einzelnes, andere Allgemeines zu leiten hatten. Man fand sogar, dass einer ihrer Chöre den Namen

Virtutes führte. War es da nicht höchst wahrscheinlich, dass jede Tugend ihren himmlischen Vorstand und Leiter hatte? Wenn auch dieser Zusammenhang der allegorischen Personificationen mit den Engeln nicht bestimmt ausgesprochen wurde *), so lag er doch unbewusst im Gefühle und gab diesen Gestalten eine relative Wahrheit. Ihre Existenz war, wenn auch nicht erwiesen, doch nicht unwahrscheinlich; sie beruhete auf Vermuthungen weiser und frommer Männer, denen man auch sonst unbedingt zu folgen gewohnt war, man durfte sie daher ohne Gefahr voraussetzen. Aber dennoch waren ihre Namen nicht durch eine heilige Offenbarung mitgetheilt, sie galten daher nicht für völlig sicher, an jene Vermuthungen durften sich andre anreihen. Man konnte ihre Zahl erweitern, die Gränzen ihrer Aufgaben und die Attribute ihrer Thätigkeit abweichend bestimmen oder näher feststellen. Es war eine dichterische Freiheit gestattet. Selbst bei der Gruppe dieser Gestalten, die am häufigsten vorkommt, bei den Tugenden, bildete sich keine unabänderliche Tradition. Gewöhnlich nahm man sieben Tugenden und ebensoviele Laster an. Jene bestanden meistens aus den vier weltlichen Gerechtigkeit, Mässigkeit, Klugheit und Stärke (welche aus Plato's Republik herstammen und durch Marcianus Capella in das Mittelalter eingeführt waren) und aus den drei christlichen Tugenden, Glaube, Liebe und Hoffnung. Die Laster wurden meistens

*) Dante Inf. VII. 77. Par. VIII. 109 setzt ihn offenbar voraus, denn die Fortuna und die Intelligenzen, welche durch die Gestirne auf den Gang der menschlichen Schicksale Einfluss haben, sind selige Geister, von Gott unmittelbar diesen Gebieten vorgesetzt, und haben also Eigenschaften und Geschäfte der Engel.

als die Todsünden: Stolz, Neid, Zorn, Lässigkeit, Geiz, Völlerei, Wollust, bezeichnet. Indessen banden sich die Dichter und die Verfasser der Lehrbücher nicht strenge an Zahl und Namen, sie vermehrten sie, theilten sie anders ein, und selbst in der bildenden Kunst finden sie sich durch andere ergänzt oder ersetzt *). An diese aus der Vorzeit überlieferten reiheten sich dann andre, im Mittelalter erfundene Personificationen, die aber allgemein adoptirt wurden und daher auch einen historischen Charakter erhielten. So die Gestalten des Christenthums oder Glaubens und des Judenthums oder Gesetzes, die wir oft an den Kirchenthüren oder neben dem Gekreuzigten finden; jene mit dem Kreuze oder Kelche, diese mit dem gebrochenen Stabe des Gerichts und mit verbundenen Augen. So ferner die Gestalt der Welt, welche bei deutschen Dichtern mehrmals vorkommt und als eine Frau geschildert wird, die vorne schön und geschmückt, hinten aber verwest und von Würmern zernagt ist. Die Gewohnheit der Personification gestattete es aber auch, dass man nicht bloss Begriffe und Eigenschaften, sondern auch natürliche Dinge in menschlicher Gestalt darstellte, und so die

*) So sind an dem Dom zu Chartres 14 Tugenden oder virtutes (in einem allgemeinern Sinne, als gute Eigenschaften) aufgestellt, unter denen Libertas, Honor, Velocitas, Concordia, Amicitia, Majestas, Sanitas und Securitas durch Inschriften bezeichnet sind. [Didron in den Annal. arch. VI. p. 48 ff.] Statt der gewöhnlichen 7 Laster oder Todsünden: Superbia, invidia, ira, acedia, avaritia, gula, luxuria, giebt Giotto in der Arena zu Padua die Negationen der 7 Tugenden: Injustitia, Ira, Stultitia, Inconstantia, Infidelitas, Invidia, Desperantia. Dante im Purgatorio bringt die Todsünden in gegensätzliche Verbindung mit den in der Bergpredigt verkündigten Seligkeiten, die er zu diesem Zwecke auf 7 reducirt, und in eine entsprechende Ordnung stellt.

heidnischen Flussgötter und ähnliche mythologische Figuren des Alterthums in gewissen Darstellungen beibehielt. Diese betrachtete man natürlich nur als Zeichen, ohne Glauben an ihre Realität, aber dennoch erscheinen sie weniger matt und erzwungen wie ähnliche dichterische Figuren in späteren Werken. Sie reihen sich jenen andern Personificationen an und werden mit ihnen von der gläubigen Stimmung des Zeitalters getragen. Daher nahm man denn auch keinen Anstand, allegorische Gestalten mit völlig historischen oder wahren, z. B. die Natur, die Vernunft, die Tugenden und Laster, die sieben Künste, die Theologie und andre Personificationen mit dem Schöpfer und Christus redend und handelnd in unmittelbare Beziehung zu bringen *).

In der That war die Kluft zwischen jenen erdachten und diesen historischen Gestalten nicht so gross; der Dämmerschein des Ungewissen umgab mehr oder weniger die einen wie die andern. Gott, Engel, Teufel und Dämonen, so fest man an ihre Realität glaubte, waren wenigstens nicht in gemeiner grober Körperlichkeit zu denken. Christus, die Jungfrau, die Apostel und Evangelisten, die Propheten und Könige des alten Testaments, die Heiligen wurden zwar in der Hülle ihres irdischen Leibes, die sie einst getragen, gedacht und dargestellt, aber doch mit dem Gefühle, dass sie jetzt selige Himmelsbewohner, in dem Zustande der Verklärung und Unverweslichkeit, geistige Wesen, wie die Engel, seien. Dies litt auch keine Beschränkung, wenn diese Heiligen der

*) In dem berühmten unter dem Namen Anticlaudianus bekannten allegorischen Gedichte des Alanus ab Insulis (1114—1202). In der prosaischen Vision desselben Verfassers: De planctu naturae kommen ähnliche Allegorien vor (Opp. ed. de Visch. 1654.).

nächst vorhergegangenen Zeit angehörten. Denn auch in den Begebenheiten des Tages ahnete man ein beständiges Eingreifen höherer Mächte, ein Geheimniss, das wichtiger und interessanter war als die gemeine Erscheinung an sich selbst. Auch sie umgab ein poetischer Duft, welcher die Härte der Wirklichkeit milderte und dem Gewöhnlichen einen Schein des Wunderbaren lieh. Alle die Umstände, welche das praktische Leben unsicher und mangelhaft machten, die Haltungslosigkeit der Charaktere und die Zufälligkeit der Ereignisse, waren dieser poetischen Stimmung förderlich, und selbst die geringe Kenntniss der Natur, indem sie eine scharfe Auffassung des wirklichen Hergangs erschwerte, gestattete der Phantasie eine grössere Einwirkung. Wenn hierdurch die historischen Gestalten an der idealen Freiheit der überirdischen Wesen Theil nahmen, so hatten andrerseits diese ein historisches Element. Denn vermöge des überall vorherrschenden traditionellen Charakters dachte man sich auch die Engel und selbst die allegorischen Personificationen nur in herkömmlicher, überlieferter Form. Es gab keine Scheidewand; Idee und Wirklichkeit gingen beständig in einander über, und die Erscheinungen, welche sich nicht in solcher Weise auffassen liessen, also namentlich die der unmittelbaren Gegenwart, wurden in höherer ideeller Beziehung so gut wie gar nicht berücksichtigt *).

Wie tief diese Mischung des Idealen und Realen in der Auffassung des Mittelalters begründet war, erkennt

*) So sind in den Gedichten des Alanus und in den Triumphen des Petrarca eine Menge historischer Gestalten, aber fast alle sind aus der antiken Geschichte genommen. Nur Dante macht bekanntlich eine Ausnahme von dieser Regel.

man am deutlichsten auf einem Gebiete, das ziemlich entfernt von der Kunst zu liegen scheint, im Innern der scholastischen Philosophie. So lange die Scholastik herrschte, bestanden in ihr zwei Parteien, die sich heftig bekämpften, die Realisten und die Nominalisten. Es handelte sich um das Wesen der Universalia, der allgemeinen Begriffe, z. B. der Gattungen, Eigenschaften u. s. f., und um das Verhältniss dieser Abstractionen zu den wirklichen, individuellen Dingen. Da diese Begriffe ewig sind, die einzelnen Dinge aber vergänglich, so glaubte man jenen ein selbstständiges höheres Dasein beilegen zu müssen. Es knüpfte sich daran der Gedanke von der Herleitung aller Dinge aus Gott, wo man denn geneigt war, die Universalien als unmittelbarere, geistigere Schöpfungen ihm näher zu stellen, als die ihnen untergeordneten einzelnen Dinge. In diesem Sinne behauptete man, dass die Universalien eine reale Existenz in der Natur der Dinge hätten. Andere fanden dies widersinnig und nahmen an, dass sie blosse Namen seien, die nur im denkenden Geiste existirten. Die Anhänger dieser letzten Meinung hiess man deshalb Nominalisten, jene ersten aber, weil sie den Universalien Realität beilegten, Realisten*). Nichts ist geeigneter,

*) Vinc. Bellov. fasst die Streitfrage dahin: Utrum habeant universalia esse in rerum natura an non (s. solum in intellectu). Tennemann VIII. 477, 478. Eine deutlichere Anschauung giebt die Art wie Occam (daselbst S. 846) den Realismus definirt, als die „opinio, quod quodlibet universale univocum est quaedam res existens extra animam realiter, distincta realiter a quolibet singulari et a quolibet alio universali.“ Et ita quot sunt universalia praedicabilia, tot sunt res realiter distinctae, quarum quaelibet realitèr distinguitur ab alia. — Man kann beide Parteien auf Plato (als den Urheber des Realismus) und Aristoteles (als Nominalisten) zurückführen, und man that dies schon im Mittelalter (Joh. v. Salisbury bei Brucker hist. crit. III. 904) aber

den gewaltigen Unterschied der modernen Weltauffassung von der des Mittelalters aufzudecken, als eben dieser Streit. Wir begreifen kaum, wie es möglich ist, über Existenz oder Nichtexistenz dieser Gemeinbegriffe zu zweifeln; wir wissen, dass sie eine relative Wahrheit haben, und daher nicht leere Namen sind, dass sie aber aus dem einheitlichen Wesen des Gedankens nicht herauszutreten, und nicht selbstständig existiren, sondern nur als Wellen des grossen Geistesstromes vorübergehend auftauchen und wieder darin verfliessen. Nicht so das Mittelalter; ihm war dieser Zweifel eine Lebensfrage. Die Lehre der Nominalisten schien den Theologen bedenklich, man befürchtete, dass durch dieselbe das geistige Wesen sich als eine unterschiedslose Substanz gestalten würde, man argwöhnte sogleich eine schädliche Anwendung auf die Lehre von der Trinität; der Nominalismus wurde daher auf Synoden geprüft und der Ketzerei beschuldigt *). Allein ebenso konnte der Realismus auf widersinnige und unchristliche Consequenzen getrieben werden **). Andere stellten daher vermittelnde Formeln auf, welche die Schroffheit beider Doctrinen mildern und sie mit den Wahrheiten der Religion und der Natur in

man muss dann nicht vergessen, dass die feinen geistigen Ideen der Griechen bei den Scholastikern zu festen Gestalten erstarrten.

*) Tennemann a. a. O. S. 174. — Weltkluge Männer betrachteten daher diese Lehren als eine Unvorsichtigkeit. So Otto von Freisingen (de gest. Frid. I. c. 47) von Abälard (der doch selbst als Gegner des äussersten Nominalismus auftrat): Sententiam ergo vocum s. nominum in naturali tenens facultate non caute Theologiae admiscuit.

**) So erfahren wir von Johann von Salisbury, dass es Realisten gab, welche annahmen: rem universalem aut unam numero esse aut omnino non esse. Tennemann a. a. O. S. 340. Sie neigten mithin zum Pantheismus.

Einklang bringen sollten *). Allein ihr Bemühen war vergeblich, der Streit wiederholte sich stets unter anderen Formen, er hörte nicht eher auf, als bis der Geist des Mittelalters selbst unterging **).

Im Ganzen war indessen der Realismus vorherrschend, er sagte der Theologie, man kann sagen der Andacht des Zeitalters, am meisten zu. Die Universalien erschienen als Vorstände einer ganzen Klasse von untergeordneten Abstractionen und wirklichen Dingen, sie waren daher in der That ganz ähnliche Begriffe wie die Tugenden, und man hätte sie, wenn sie etwas weniger unpraktisch gewesen wären, ebensogut wie diese den Engeln anreihen können. Aber auch abgesehen von der religiösen Beziehung führte schon die Form des scholastischen Denkens auf dasselbe Resultat. Wenn man den Sätzen in ihrer festgestellten Form eine unbedingte, nicht von der Subjectivität abhängige Wahrheit zuschreibt, wie historischen Nachrichten, ist es in der That consequent, auch die Begriffe, welche als Subjecte in diesen Sätzen erscheinen, als geistige Individualitäten und selbstständige Existenzen zu bezeichnen. Dies lag so sehr im Wesen des scholastischen Denkens, dass auch die Nominalisten selbst in ein ähnliches realistisches Verfahren verfielen. Indem sie die feinsten Abstractionen, z. B. Wesenheit, Qualität, Verhältniss, Handlung, Leiden u. s. f. aus

*) So milderte Thomas von Aquin die Behauptung der Realität dadurch, dass er den Universalien nur ein esse immateriale zuschrieb. Tennemann a. a. O. S. 560.

**) So erklärten noch auf dem Ketzergericht über Johann von Wesel im J. 1479 die theologischen Beisitzer: Si universalia quisquam realia negaverit, existimatur in spiritum sanctum peccavisse, immo contra Deum, contra religionem christianam deliquisse. Ullmann Joh. Wessel. S. 119.

dem flüssigen Zusammenhange herausrissen und zum Gegenstande ihrer Betrachtungen machten *), indem sie dieselben mit neuerfundenen, volltönenden lateinischen Kunstwörtern belegten, gleichsam tauften, mit Kunstwörtern, die wegen des mangelnden Artikels dem an die Nationalsprachen gewöhnten Ohre völlig wie Eigennamen klingen mussten, hatten sie dieselben schon zu dem Range selbstständiger Gedankenwesen erhoben. Wenn man ihnen nun auch das Prädicat der Realität oder Existenz absprach, so behielten sie doch als Subjecte dieses Urtheils einen Schein von Wesenheit. Daher nannte man sie auch Nomina, gleichsam Namen, denen die Person abhanden gekommen war. Auch die Benennung der Parteien ist charakteristisch für den Unterschied der damaligen Denkungsweise von der unsrigen; wir würden gerade die Nominalisten, weil mehr an der gemeinen Wirklichkeit hangend, Realisten, diese aber, weil blossen Gedanken Existenz verleihend, Idealisten genannt haben. Man sieht, der Unterschied besteht darin, dass wir von den wirklichen Dingen, jene von den ideellen ausgehen, dass uns jene gewiss, diese problematisch erscheinen, während es dort umgekehrt war. Freilich war dieser Idealismus nicht von der reinsten Art, weil er die Gedanken ihrer Flüssigkeit beraubte, so dass statt der Einen Idee mehrere ideelle Dinge entstanden; allein eben dadurch erhielten diese Gedankendinge nur

*) Qualitas, Quantitas, Quidditas, Haecceitas, relatio, actio, passio u. s. f. Nach Duns Scotus (Tennemann a. a. O S. 741) besteht jedes Ding aus der Quidditas und Haecceitas, d. i. aus der Gattung und Singularität, z. B. Petrus aus der Humanitas und der Petreitas. Die höchste Spitze der Erstarrung der Begriffe war die s. g. Kunst des Raymund Lullus der sie auf bestimmte Zahlen und Ordnungen reduciren, und durch ein mechanisches Verfahren die grössten Probleme lösen zu können glaubte.

umsomehr einen Schein äusserer Festigkeit und sinnlicher Gewissheit. Diese fehlerhafte Eigenschaft des Denkens hing mit einer Thätigkeit der Phantasie zusammen, welche während der Arbeit des Gedankens die Vorstellung von sinnlichen Dingen und von geistigen Wesen unterschob.

Mehr als an allem Andern können wir hieran die geistige Eigenthümlichkeit des Mittelalters erkennen und uns die innere Ruhe und Einheit der Gemüther erklären. Die Seelenkräfte, so gesteigert ihre Aeusserungen waren, hingen doch noch innig zusammen; die vermittelnde Phantasie theilte dem Verstande etwas von der Frische und Kraft des Gefühls, dem Gefühle etwas von der Feinheit des Verstandes mit. Die Gedanken verkörperten sich zu erscheinenden Gestalten, die wirklichen Dinge verflüchtigten sich zu idealen Erscheinungen. Die Gegensätze des Geistigen und Sinnlichen, die im Leben weit auseinander gingen, liefen im tiefsten Grunde der Seele zusammen, sie gaben für die Anschauung nicht parallele Reihen, die sich unberührt lassen, sondern divergirende Linien, die gerade deshalb im äussern Leben durch einen weiten Raum getrennt schienen, weil sie in ihren tiefsten Wurzeln zusammenhingen. Daher war denn innerlich Frieden, während äusserlich der Kampf tobte; das Auge des Glaubens sah jenseits der Nebel sündlicher Verwirrung die Welt als das Werk Gottes ruhig vor sich ausgebreitet, Erde und Himmel als das Spiegelbild göttlicher Eigenschaften, und die Engel des Herrn niedersteigen, um seine Beschlüsse auszuführen und selbst die Sünde seinem Willen dienstbar zu machen. Aus diesem Glauben und aus der geistigen Anlage, auf welcher er beruhte, ergab sich die Freudigkeit und Sicherheit, das Wohlgefühl,

das wir an den höhern Erzeugnissen des Mittelalters wahrnehmen.

Der Glaube hatte hier eine andere Bedeutung als die, in welcher wir ihn aufzufassen pflegen; er beruhete nicht bloss auf einer subjectiven, durch göttliche Gnade oder persönliches Gefühl entstandenen Ueberzeugung, sondern auf der breiten Basis von Natur und Geschichte. Man setzte als gewiss voraus, dass alle Dinge eine Bestätigung der Offenbarung enthielten, man glaubte diese so oft wirklich zu erkennen, dass man auf ihr Dasein in allen andern noch unerklärten Erscheinungen schliessen musste. Ein Zweifel an der Wahrheit dieses von allen Seiten bestätigten Glaubens war daher nicht denkbar, er hätte aller Erfahrung Hohn gesprochen.

Allein so fest dieser Glaube begründet war und so viel Gelegenheit sich zu bewähren ihm das Leben darbot, so hatte er doch das Bedürfniss einer objectiven Anschauung in einem eigens dazu bestimmten Organ. Die Kirche gab sie noch nicht, denn dieser Volksglaube ging weiter als sie, er begnügte sich nicht mit der blossen Unterwerfung unter die Autorität des Wortes, er umfasste die Welt, die jene in ascetischer Strenge vermied, wollte gleichsam mit Leib und Seele die Wahrheit und Schönheit des göttlichen Reiches empfinden.

Am nächsten bot sich dazu das ordentliche Organ objectiver Erkenntniss, die Wissenschaft dar; man strebte daher den grossen Zusammenhang vollständig zu übersehen, ihn in der Natur und Geschichte so wie im menschlichen Geiste aufzuzeigen, den Organismus der Welt im Ganzen zu überblicken. Auch hier kam eine aus der Vorzeit überlieferte Form dem Bedürfnisse entgegen. Schon jene Werke der römischen Grammatiker, auf

welchen im Anfange des Mittelalters aller Unterricht beruhte, waren Encyklopädien, welche das Gesammtresultat der früheren Studien zusammenstellten. Dieser, aus äussern Rücksichten entstandenen Form legte der gläubige Sinn des Mittelalters eine tiefere Bedeutung unter, er gewöhnte sich an sie, weil er in ihr wenigstens einen Anklang an das fand, wonach er sich sehnte, an die Auffassung der Welt in ihrer Beziehung zu Gott. Man suchte daher überall wenigstens der Form nach ein Ganzes zu geben, man hielt es für unmöglich oder unstatthaft, die Dinge vereinzelt zu betrachten, man deutete, wenn man sich des Zusammenhangs nicht völlig bewusst werden konnte, die Endpunkte der Kette, durch welche jeder Gegenstand mit den höchsten Dingen verbunden ist, mit Weglassung der Mittelglieder an, und begnügte sich so einen Auszug oder ein Abbild des grossen Ganzen darzustellen. Jeder Chronist begann mit der Schöpfung und schloss mit dem jüngsten Gerichte, jeder wissenschaftliche Vortrag stellte seine Beziehung zu den höchsten Wahrheiten fest, man kannte den Begriff der Fachwissenschaften nicht, erwartete von dem Gelehrten, dass er Alles wisse *). In der höchsten Blüthe des Mittelalters, als die Kenntnisse schon zu einer gewaltigen Masse angeschwollen waren, gingen dann endlich mehrere Männer mit bewundernswerther Belesenheit und Ausdauer an die Riesenarbeit wirklicher Encyklopädien, welche den Anspruch machten, alle naturwissenschaftlichen, historischen und doctrinellen Kenntnisse nach einem auf

*) In der Grabschrift des Alanus de Insulis heisst es:
Quem brevis hora brevi tumulo sepelivit,
Qui duo, qui septem, qui totum scibile scivit.
Septem ohne Zweifel, die 7 freien Künste, duo wahrscheinlich (Brukker Hist. crit. phil. III 780.) Theologie und Philosophie.

symbolischen Rücksichten beruhenden Systeme zusammen zu stellen. Es scheint meiner Aufgabe förderlich ein Beispiel solcher Behandlung zu geben, um daran den Umfang dieser Weltanschauung zu zeigen.

Ich wähle dazu das Speculum majus des Vincentius von Beauvais aus dem 13. Jahrhundert, der obgleich Mönch, dennoch nicht ganz in klösterlicher Einsamkeit, sondern als Erzieher der Kinder Ludwigs IX. in der Nähe des Hofes lebte.

Er nennt sein Werk Speculum, einen Spiegel, weil es gleichsam ein Bild der Welt gebe, oder weil er darin Alles, was der Spiegelung oder der Erforschung (denn das Wort giebt diesen Doppelsinn) würdig sei, zu vereinigen gesucht habe*). Bei der Ordnung, sagt er in der Vorrede, habe er sich an die der heiligen Schrift gehalten, welche erst vom Schöpfer, dann von den Geschöpfen, dann vom Falle und der Erlösung der Menschen handle. Er sei auch dem Plato gefolgt, der (wie man sage) die Philosophie in die der Natur, des Geistes und der Sittlichkeit (naturalis, rationalis, moralis) eingetheilt habe. Wer recht nachdenke, könne dies auch auf Gott beziehen, welcher die Ursache aller Natur, das Licht aller Einsicht, das Ziel aller Handlungen sei. Daher theilt er denn sein grosses Werk in drei Theile, in das Speculum naturale, doctrinale und historiale**).

Den „Naturspiegel" beginnt er mit der Kenntniss des

*) Vinc. Bellov. Spec. maj. im Prolog: Speculum quidem eo, quod quidquid fere speculatione i. e. admiratione dignum in mundo visibili et invisibili — colligere potui, in uno loco breviter continetur. — Speculum vel imago mundi. —

**) Die vierte Abtheilung, welche spätere Manuscripte und die gedruckten Ausgaben enthalten, das Speculum morale ist als ein untergeschobener, im 14. Jahrh. verfasster Zusatz anerkannt.

Schöpfers, der Dreieinigkeit, der Engel. Auch das Uebersinnliche gehört ihm zur Natur. Dann geht er sofort zur sinnlichen Welt über, indem er sie nach den Schöpfungstagen abhandelt. Zuerst also: Es werde Licht, wobei denn von Lucifer und Dämonen berichtet wird. Bei dem zweiten Schöpfungstage findet alles, was zum Himmel gehört, seine Stelle; die Zeit, der Ton, Farbe, Geruch, die Lufterscheinungen aller Art. Der dritte Tag breitet sich weiter aus; die Wasser, die Erde mit Metallen und Steinen, die Pflanzen aller Art werden in mehreren Büchern erörtert. Der vierte Tag bringt die Lehre von den Gestirnen, der fünfte und sechste die Thiere und zuletzt den Menschen, der nach den Eigenschaften seiner Seele und seines Körpers betrachtet wird. Am siebenten überschauen wir das All, wobei denn der Verfasser die Beziehung auf Gott, wie Alles in ihm und er in Allem sei, nebst vielen schwierigen Fragen erörtert. Da aber alle Dinge für den Menschen geschaffen sind, so führt dies auf ihn zurück; die natürlichen und sittlichen Verhältnisse von Mann und Weib, die Fortpflanzung des menschlichen Geschlechtes und endlich ein rascher Ueberblick über die bewohnte Erde machen daher den Beschluss.

Die zweite grosse Abtheilung, wieder wie die erste aus mehreren kolossalen Folianten bestehend, der „Lehrspiegel“ (Speculum doctrinale) geht von dem Falle des Menschen aus, und hat die Aufgabe, die Wissenschaften kennen zu lehren, welche ihm als Heilmittel mitgegeben sind, um zur Weisheit und Tugend zu kommen. Er beginnt mit den vorbereitenden Lehren, dem Trivium, geht dann zu den praktischen Wissenschaften über, wohin er die Ethik, die Oekonomik, die von der Landwirthschaft und den Hausthieren handelt, die

Politik, mit Einschluss des Rechts, endlich die Mechanik rechnet, wo allerlei Nachrichten von Kleidern, Bauten, Kriegführung aus antiken Schriftstellern beigebracht werden. Die Medicin macht den Uebergang zu den theoretischen Doctrinen, weil sie Beiden angehört. Ihr folgt die Physik, die Mathematik, die Musik und endlich', als das Ziel aller Weisheit, die Theologie.

Die Historie (die dritte grosse Abtheilung) beginnt mit einem Auszuge aus der Schöpfungs- und Naturlehre, geht dann zu den Patriarchen über und findet bei den Söhnen Noah die Gelegenheit zu einem geographischen Ueberblicke. In der ferneren Erzählung der alttestamentarischen Geschichte werden die wichtigsten Thatsachen der heidnischen Welt eingeschaltet. Namentlich sind ihre Dichter und Philosophen mit Blumenlesen aus ihren Werken und Uebersicht ihrer Systeme aufgeführt. Diese Auszüge werden bei den Lateinern umfassender und schliessen sich so unbefangen an die heiligen Hergänge an, dass die Legende der Jungfrau Maria zwischen Virgil und Horaz zu stehen kommt. Fortan giebt denn die Geschichte der römischen Kaiser den chronologischen Faden, an den sich die christlichen Apostel und Märtyrer, die Kirchenväter und ihre Lehren, aber auch Excerpte aus profanen Schriftstellern anreihen. So geht der Verfasser in das Mittelalter über, wo dann die Heldensage, Utherpendragon und Artus, Ganelon und die Schlacht von Roncevalles, andrerseits aber auch manche Wundergeschichten ihre Stelle erhalten. Die Kreuzzüge erscheinen merkwürdigerweise keinesweges als ein sehr bedeutendes Ereigniss, der Autor weiss viel von unreinen Beweggründen zu sagen, auch ist er bei den Kämpfen der deutschen Kaiser mit den Päpsten ziemlich

unparteiisch. So endlich in seine Gegenwart gelangt, bemerkt er, dass viele Zeichen der nahen Ankunft des Antichrists vorhanden seien, zählt diese ausführlich auf, und schliesst mit der Beschreibung des jüngsten Gerichtes.

Für eine Zeit, die das Bedürfniss kritischer Sichtung und Feststellung noch nicht hatte, war diese Arbeit in der That von grossem Werthe. Sie gewährte einen Ueberblick, hob die Beziehungen der Dinge untereinander und zum Ganzen heraus, und erleichterte es bei späterer Entdeckung neuer Einzelheiten, den Gesichtspunkt zu finden, unter welchem sie zu betrachten waren. Auch giebt der Verfasser, obgleich er oft sein System nur wie ein Fachwerk behandelt, in dem alles Material untergebracht werden müsse, doch in Uebergängen und Zusammenstellungen manche Andeutung, die von Künstlern und symbolischen Schriftstellern nicht unbenutzt blieb. Endlich diente es zur Bestärkung im Glauben, dass man auf so umfassende Werke, als auf begründete Zeugnisse von der Einheit des Alls, hinweisen konnte. Allein tiefere Geister konnten sich dabei nicht beruhigen. Diese Zeugnisse waren doch nur menschliche, unzuverlässige, und genügten umsoweniger, als die wichtigsten Fragen dabei unbeantwortet blieben.

Sie schlugen daher einen andern Weg ein, sich die volle Anschauung des göttlichen Wesens zu verschaffen, den Weg der **Mystik**. Sie erwarteten nicht neue Offenbarungen, sondern hielten dafür, dass das grosse Weltgeheimniss bereits offenbart sei, sie suchten die Ursache des Nichterkennens nur in uns, in unserer Weise des Denkens und Fühlens oder in unserer moralischen Schuld. Daher traten sie mit der Behauptung auf, dass es ausser

der sinnlichen und verständigen Betrachtung eine dritte, höhere gäbe, welche, indem sie sich sammele und von allem Menschlichen losreisse, mit unmittelbarer göttlicher Hülfe zum Anschauen Gottes sich aufschwinge*). Sie forderten also eine tiefere, innigere Erkenntniss, eine grössere Lebendigkeit, welche alle Dinge zusammen in deutlicher Anschauung sich vergegenwärtige**), und nahmen dabei ausdrücklich alle Seelenkräfte in Anspruch, besonders auch die Einbildungskraft, indem sie durch die sinnlichen Dinge, vermöge ihrer Aehnlichkeit mit den übersinnlichen, eine Anschauung der letzten erhalte***). Die Natur war ihnen ein Spiegel, in welchem wir Gottes Sein und Wesen anschauen können, oder ein Wachs, in welchem die göttlichen Ideen abgedruckt seien †). Sie lehrten, dass die Dinge nur Zeichen seien, die Gottes Wesen andeuteten, sie erklärten jeden, der sie anders betrachte, für einen stumpfsinnigen Träumer ††). Sie versuchten also die symbolische Anschauung zum Princip eines wissenschaftlichen Systems zu erheben, sie

*) So der h. Bernhard v. Clairveaux (bei Schmid Mysticismus des Mittelalters. Jena 1824. S. 196.) Speculativa est consideratio se in se colligens et quantum divinitus adjuvatur, rebus humanis eximens ad contemplandum Deum.

**) Richard v. S. Victor (bei Schmid a. a. O. S. 292.) Contemplatio est vivacitas illa intelligentiae, quae cuncta in palam habens manifesta visione comprehendit. Der h. Bernhard bezeichnet sogar diese lebendige Anschauung als einen Rausch: ut divino ebriatus amore animus, oblitus sui, totus pergat in Deum. S. 271.

***) Richard v. S. Victor bei Schmid a. a. O. S. 356.

†) Bonaventura bei Tennemann. Gesch. d. Philos. Th. 9. S. 543, 537.

††) Gerson, tom. 4 p. 816 bei Rixner, Handbuch der Gesch. d. Phil. II. 182. Quicunque non accipit res, prout sunt signa Deum significantia, is merito dicitur non intelligens et hebes, imo quasi somniator phantasticus, utpote qui in vigilia inepte signa phantasmatum pro rebus ipsis suscipit et habet.

versuchten zu schauen, wo das Volk nur ahnete und glaubte. Die Reihe dieser Mystiker beginnt im Anfange des Mittelalters und zieht sich durch alle Jahrhunderte hindurch *), aber sie bildeten keine bleibende Schule, sondern stehen vereinzelt. Um zu der vollen Einheit nach der sie strebten zu gelangen, mussten sie der Erfahrung und dem Verstande Gewalt anthun; sie gaben daher nur geistreiche Sätze von bedingter Wahrheit und waren in Gefahr, die nothwendige Scheidung der Dinge aufzuheben, Gott und die Welt, Gutes und Böses in wüster Mischung zu verwirren und die Natur als ein wesenloses Spiel andeutender Erscheinungen zu behandeln. Daher begünstigte die Kirche die Mystik nicht, und warf ihr eine pantheistische Tendenz vor, während der grosse Haufe sich auf ihre Gedankentiefe nicht einlassen konnte. Allein dennoch sprach sie den Grundgedanken der gläubigen Anschauung mit solcher Innigkeit aus, war der christlichen Sehnsucht nach der Einheit mit Gott so natürlich, dass ihr Bestreben nicht ohne Frucht blieb. Wenn sie auch keine wissenschaftliche, allgemein gültige Begründung des Glaubens gewährte, so gab sie doch Anschauungen, welche Einzelne benutzten, und es strömte

*) Der tiefsinnige Johannes Scotus Erigena, mit dem Schmid die Reihe der Mystiker eröffnet, ist auch der erste bedeutende Philosoph, und ebenso tritt am Schlusse des Abschnitts, im Anfange des 15. Jahrhunderts, wieder bei Gerson ein bedeutendes mystisches System auf. Zwischen beiden zieht sich die mystische Tradition ununterbrochen fort, aber ohne bedeutenden Einfluss auf die Entwickelung der Wissenschaft, indem sie entweder wie bei Wilhelm von Champeaux und Amalrich von Chartres als Pantheismus verrufen wird, oder wie bei Hugo und Richard von S. Victor, und noch mehr bei dem heil. Bernhard von Clairveaux, ganz auf das religiöse Gebiet übertritt. Vergl. Tennemann a. a. O. S. 168 und 316 und Rixner a. a. O. S. 67.

aus den verborgenen Kreisen der Mystiker beständig eine wohlthätige Wärme in das Leben über, die es vor der Erstarrung in scholastischer Form bewahrte.

Die scholastische Philosophie und die Mystik waren in der That Gegensätze; jene zersplitterte das einige Wesen des Gedankens, während diese die nothwendigen Unterschiede aufhob. Allein dennoch waren beide der Symbolik unentbehrlich. Sie hatte die Voraussetzung jener innern Einheit, welche die Mystik lehrte, zur Grundlage, aber ihre Form war die des logischen Schlusses, welchen die Scholastik feststellte. Jene war nöthig, um ihr Wärme und Lebendigkeit zu erhalten, diese um Bild und Gedanken scharf zu sondern und die Reinheit ihres Einklangs zu sichern. Es war hier dasselbe Bedürfniss, welches auf sittlichem Boden die Hinneigung zu festen Standesregeln erzeugte; das weiche Gefühl suchte einen festen Halt. Die Symbolik, so innig man auch von ihrer Wahrheit im Allgemeinen überzeugt war, beruhete doch im Einzelnen auf blosser Vermuthung, die leicht als ein willkürliches Spiel mit dem Heiligen erscheinen konnte, wenn sie sich nicht in strenge Form kleidete, gleichsam mit feierlichen, gemessenen Schritten sich dem Altare näherte.

Fast hätte man eine Wissenschaft gefunden, welche mit innerer Consequenz das mystische Element und die scholastische Strenge verband, nämlich die Mathematik oder doch die mathematische Physik. Wir finden eine merkwürdige Stelle des berühmten Roger Baco, welche darauf hindeutet. Indem er nämlich die Optik, die er mit dem Namen Perspective bezeichnet, neu begründen und einführen will, schildert er sie als das allgemeine Bild göttlicher Wirksamkeit. Denn alle Dinge,

lehrt er, entständen durch die Einwirkung der thätigen Kräfte auf die leidende Materie und durch die weitere Wechselwirkung, welche von diesen ersten Erzeugnissen ausgehend die Arten und Eigenschaften der Dinge hervorbringe. Die Gesetze dieser Wechselwirkung könne man am Lichte erkennen, während sie doch im ganzen Weltgebäude dieselben sein müssten, so dass die Perspective das Mittel zur Erkenntniss von allem Uebrigen werde*).

Das wurde sie in ihrer wissenschaftlichen Gestalt nun freilich nicht; die mathematischen Studien gediehen nicht, so lange die Scholastik blühte. Beide waren der Methode nach völlig übereinstimmend, atomistisch, verständig, strenge beweisend und in Schlüssen fortschreitend; sie unterschieden sich nur durch die Axiome, von denen sie ausgingen. So lange man aber jene Methode auf die inhaltschweren Lehren der Schrift anwendete, konnte man sich nicht entschliessen, sich mit den stoffarmen Grundsätzen, in denen die Mathematik ihren festen Boden hat, bleibend zu beschäftigen. So weit ging die Abstraction nicht, man verlangte reichern, kräftigern Stoff, eine unmittelbare Beziehung auf die Persönlichkeit Gottes und auf die menschliche Natur.

Aber die Symbolik, welche in der Beschaffenheit des Lichts das beste Gleichniss für Gottes Wirken erkannte, konnte gegen die mathematischen Gesetze, die sich im

*) Nach dem Manuscripte mitgetheilt von Wood Histor. Univers. Oxon. I. 122: Omnia universim sciri per perspectivam. Quoniam omnes actiones rerum fiunt secundum specierum et virtutum multiplicationem ab agentibus hujus mundi in materias patientes; et leges hujusmodi multiplicationum non sciuntur nisi a perspectiva, nec alibi sunt traditae adhuc, cum tamen non solum sint communes actioni in visum, sed in omnem sensum et in totam mundi machinam et in coelestibus et in inferioribus.

Lichte unverhüllt zeigen, nicht gleichgültig bleiben. Jener Gedanke, den Roger formulirte, lag ihr unbewussterweise zum Grunde; sie beruhete auf einer der Perspective ähnlichen Vorstellung, indem sie sich Gott als den strahlenden Mittelpunkt des Universums dachte und die grössere oder geringere Bedeutsamkeit der Dinge wie die abnehmende Kraft gebrochener und reflectirter Lichtstrahlen auffasste. Daher trat auch, je mehr sie ausgebildet wurde, diese perspectivische Beziehung immer deutlicher hervor, wie sie denn in Dante's Paradies fast unverhüllt ausgesprochen ist. Mindestens aber gab die Form des logischen Schlusses, der ja ebenfalls die Antithese durch mehrfache Beziehungen vermittelt und so einem Abschlusse entgegenführt, eine Erinnerung an jenen tiefern Gedanken der perspectivischen Herleitung aller Dinge aus Gott und wurde schon deshalb mit Vorliebe behandelt.

Jede dieser wissenschaftlichen Bestrebungen enthielt also eines der Elemente, welche die symbolische Weltordnung verschmelzen wollte; die Encyklopädie die Fülle des irdischen Stoffes, die Mystik den Gedanken der vollen ungetrübten Einheit, die Scholastik und die Mathematik das Gesetz der Form, unter welcher die Mannigfaltigkeit auf eine Einheit zurückgeführt werden konnte. Alle zusammen gaben daher eine Anregung, sich das Ganze vorzustellen, aber auch zugleich den Beweis, dass es auf dem Gebiete des Wissens keine Gestalt gewinnen könne, weil jedes dieser Elemente in seiner Einseitigkeit die anderen ausschloss.

Nur durch die Kraft des individuellen Gefühls konnten sie also verschmolzen werden; aber die gewöhnlichen Aeusserungen desselben waren zu unvollkommen,

zu sehr von der Zufälligkeit des Augenblicks getrübt, um eine befriedigende Anschauung zu gewähren. Daher musste man nothwendig nach einer Aeusserung des Gefühls in überlegter, allgemein gültiger Form suchen, wie sie eben nur die Kunst schaffen konnte; es waren also die dringendsten Antriebe für sie vorhanden, sie war eine Lebensaufgabe der Zeit.

Sechstes Buch.

Die Kunst des Mittelalters diesseits der Alpen.



Erstes Kapitel.

Grundzüge der Architektur des Mittelalters.

Bei den Griechen entwickelten sich alle Künste fast in gleicher Vortrefflichkeit, wenigstens die Poesie, die Baukunst und die Plastik stehen auf derselben Höhe; dem Mittelalter war dies nicht vergönnt, hier hat die Architektur unbestritten den Vorrang. Auch ergeben sich die Gründe dieser Erscheinung schon aus unsern bisherigen Betrachtungen. Die Poesie litt durch den Zwiespalt der Sprache und der Nationalität; in lateinischen Worten fand das natürliche Gefühl, wenn es überhaupt durch den Schulstaub nicht erstickt war, keinen genügenden Ausdruck; den Nationalsprachen aber fehlte die Durchbildung des Gedankens, ihre Dichtungen sind entweder einfache, selbst grossartige, aber doch rohe Naturlaute, oder sie tragen die Spuren des innern Bruches, sie erheben sich nicht über einen bald liebenswürdigen und naiven, bald kühnen Dilettantismus, und athmen jene höhere Ruhe und Befriedigung nicht,

welche wahren Kunstwerken eigen ist, und welche das Mittelalter selbst im tiefsten Grunde des Bewusstseins empfand. Der Musik fehlte schon die theoretische Grundlage, die nur durch feine, wissenschaftliche Beobachtung der Natur und durch mathematische Studien erlangt werden kann; sie haftete an den antiken Ueberlieferungen, die doch für den Ausdruck des christlichen Gefühls unzureichend waren. Ihr fehlte aber auch die geistige Grundlage, die Reife und Freiheit des Gemüths, welche es ermuthigt, seine innersten, dem Worte versagten Empfindungen in Tönen auszuhauchen; sie kam daher über die Extreme kirchlicher Feierlichkeit und eines gewaltsamen, rohen Gefühlsausdruckes nicht hinaus. Auch der Malerei und Plastik stand nicht bloss die unvollkommene Kenntniss der Natur, sondern noch vielmehr der Mangel einer festen Sitte, welche vollkommene Entwicklung des Charakters und den Ausdruck des Seelenlebens in der äussern Erscheinung gestattet, entgegen. Die Architektur konnte alle diese Erfordernisse entbehren und hatte neben diesem negativen Vorzuge den positiven, dass alle Eigenschaften der Zeit ihr zu Statten kamen, auf sie hinwiesen. Sie konnte jenes perspectivische Bild des Universums darstellen, das der frommen Anschauung vorschwebte; sie sprach den mystischen Gedanken aus, ohne die Realität der Dinge zu verletzen, gab eine grosse Encyklopädie ohne Oberflächlichkeit und Willkür; sie löste die Aufgabe, atomistische Stoffe zu einer Einheit zu verschmelzen, mit grösserm Glücke als Staat und Kirche, ihr war es gegeben, individuelle Glieder leicht in allgemeiner Ordnung zu verbinden. In ihr fanden der klare Verstand der Scholastik, das tiefe, dunkle Gefühl, die kühne Phantasie ungehemmte und harmonische Wirksamkeit.

Daher wandten sich dieser Kunst, so wenig die Jahrbücher davon melden, die edelsten Kräfte zu und machten sie allmählig zur grössten Erscheinung ihres Zeitalters und zu einer der bedeutendsten der Kunstgeschichte, wenn nicht der Geschichte überhaupt.

Diese Bedeutsamkeit zeigt sich auch schon in ihrer historischen Gliederung; während die Baukunst der meisten Völker ein kurzes, zwischen dem Werden und dem Verfall einförmig hinfliessendes Dasein hat, entwickelt sich die des Mittelalters, wie einst die griechische, zu einem reifen Leben mit verschiedenen Gattungen und Stylen von eigenthümlichem Charakter. Schon hier aber zeigt sich ein charakteristischer Unterschied zwischen diesen beiden hervorragenden Perioden der Kunst. Bei beiden kreuzen sich zwar das geographische und das chronologische Element, aber hier ist dieses, dort jenes vorherrschend. In der griechischen Kunst repräsentiren die Baustyle zunächst die Verschiedenheit der Volksstämme und ihrer Wohnsitze, in der des Mittelalters zunächst die Entwickelungsstufen. Zwar ist auch in der griechischen Architektur das Chronologische nicht zu übersehen; eine dunkle Vorzeit ging dem dorischen und ionischen Style voraus, und der korinthische blühete erst, als der dorische seine schönste Epoche hinter sich hatte. Allein dieser chronologische Unterschied ist unbedeutend und verschwindet, weil alle drei Style sich später in gleichzeitiger Geltung erhielten; sie erscheinen wie Brüder derselben Familie. Dagegen ist im Mittelalter, obgleich die geographische Basis so sehr viel breiter war, und nicht bloss, wie dort, einzelne Stämme derselben Sprache unter gleichem Himmelsstriche, sondern ganze durch Stammesmischung und klimatische Verhältnisse

höchst verschiedene Nationen umfasste, dennoch das Räumliche untergeordnet. Zwar findet sich eine grosse Mannigfaltigkeit der Formen, und das klimatische Element hat wohl einigen Einfluss darauf, aber Persönlichkeiten und andre Zufälligkeiten wirken noch stärker ein und die Variationen sind zu schwankend, um sich zu Gattungen zu gliedern. Hier wie auch sonst in der Geschichte des Mittelalters ist das Mittelglied zwischen dem Allgemeinen, der ganzen Christenheit angehörigen, und dem völlig Individuellen schwer zu entdecken.

Dagegen finden sich verschiedene Baustyle der Zeit nach aufeinanderfolgend, die Bauten der verschiedenen Perioden unterscheiden sich in allen Ländern fast in gleicher Weise, der Fortschritt ist ein gemeinsamer. Die Christenheit bildete auch hier ein Ganzes; sie hatte sich von dem Haften an der Nationalität losgesagt, sie strebte nach dem Vollkommenen mit Bewusstsein, und dies Bestreben vereinigte die Länder. Dazu kam, dass das architektonische Ideal, welches dem Geiste vorschwebte, ein höchst künstliches war und eine schwierige Structur in Anspruch nahm; man musste nach Mitteln suchen, und ergriff gern, was in andern Ländern gefunden wurde. Das Grundprincip des jedesmaligen Styls ist daher allen Völkern des christlichen Verbandes gemeinsam; die klimatischen oder historischen Eigenthümlichkeiten verbergen sich dem Auge, wenn sie mit diesem Princip harmoniren, und treten nur dann hervor, wenn dies weniger der Fall ist, also meistens als Inconsequenzen oder Unvollkommenheiten. In gewissem Sinne hat jedes Land seine besondere Baugeschichte, weil in jedem die verschiedenen Formen bald früher bald später, bald durch ursprüngliche Erzeugung bald durch Mittheilung

in Ausführung kamen. Allein da die Arbeit eine gemeinsame war, so ist die Baugeschichte jedes Landes nur ein willkürlich begränztes Fragment der gesammten, innerlich zusammenhängenden Geschichte. Die nationalen Verschiedenheiten gehören daher nicht in die allgemeine Schilderung der Architektur, sondern finden ihre Stelle erst in der chronologischen Erzählung, je nachdem eines oder ein anderes der Völker mehr in den Vordergrund der Geschichte tritt. Nur dort kann das reiche und anziehende Bild mannigfaltiger Wechselwirkungen in diesem Völkerverbande vorgelegt werden.

Eine Ausnahme ist indessen zu machen. Die nordischen Völker, Deutschland, England und Frankreich bilden den eigentlichen Schauplatz dieser architektonischen Thätigkeit; Skandinavien und Spanien schliessen sich daran an. Italien dagegen nimmt eine abgesonderte Stellung ein; es erfährt wohl Einflüsse von jenen, aber mit geringer Empfänglichkeit für den innern Geist des Strebens, aus dem sie hervorgingen. Es trägt ein, wenn auch noch nicht entwickeltes, Selbstgefühl in sich und geht einen selbstständigen Gang. Diese Verschiedenheit Italiens von jenen andern Ländern ist übrigens nicht bloss kunstgeschichtlich, sondern findet sich auch in andern geistigen Beziehungen, man ist stillschweigend gewöhnt, wenn man vom Mittelalter spricht, dabei vorzugsweise an die nordischen Länder zu denken. Auch ich werde daher zunächst nur von diesen sprechen und die gesammte Kunstgeschichte Italiens im Mittelalter später gesondert betrachten.

In diesen nordischen Ländern unterscheiden wir schon bei oberflächlichem Ueberblicke zwei sehr verschiedene Klassen von Gebäuden; die eine hat noch mehr aus der

römischen Architektur beibehalten und wendet den Rundbogen an, die andere ist höchst eigenthümlich, von der Antike in allen Stücken abweichend und hat in dem ausschliesslichen und consequenten Gebrauche des Spitzbogens ein leicht fassliches, wenn auch nicht erschöpfendes Kennzeichen. In der Benennung dieser Style hat man geschwankt; der Sprachgebrauch scheint sich jetzt dahin festzustellen, jene erste Bauweise mit dem Namen des romanischen, die zweite mit dem des gothischen zu bezeichnen*).

*) Den romanischen Styl nannte man früher byzantinisch oder auch wohl lombardisch, in der irrigen Voraussetzung, dass er in Byzanz oder in der Lombardei entstanden und von da in unsre Länder gekommen sei, oder bezeichnete ihn, weil bei gewissen dazu gehörigen Bauten sich nichts aufzeigen lässt, was ein charakteristischer Bestandtheil der antiken Architektur wäre, mit dem unbestimmtern Namen des Vorgothischen oder des Rundbogenstyls. Indessen ist der Name: romanisch ohne nachtheilige Nebenbedeutung und besser geeignet, einen gleichförmigen Sprachgebrauch herbeizuführen. Derselbe Grund spricht für die Beibehaltung des Wortes: Gothisch. Allerdings war dies zuerst ein Ausdruck der Geringschätzung, welchen die Italiener des 16. Jahrh. von allen Arbeiten des Mittelalters mit Beziehung auf die Gothen als die vermeintlichen Zerstörer des guten antiken Geschmacks in Italien, brauchten. Allein man darf sich nicht wundern, wenn auch hier wie in andern Fällen der ursprünglich ungünstige Name sich mit veränderter Bedeutung erhält. Ein Missverständniss ist nicht zu befürchten, da Jedermann weiss, dass dieser erst im 13. Jahrh. ausgebildete Styl nicht von den alten Ost- oder Westgothen eingeführt ist, und das phantastische und unhistorische Wort ist wohl geeignet, den allgemeinen, keiner vereinzelten Nation allein angehörigen Ursprung, so wie den phantastischen Charakter des Styls und endlich auch seine Beziehung zu uns und die verschiedenen Beurtheilungen, die er in neuerer Zeit erfahren hat, anzudeuten. Auch hat man noch keinen passendern Namen vorzuschlagen gewusst. Der des deutschen Styls, den man bei uns gebraucht hat, ist unrichtig, da wir jedenfalls nicht grössere Ansprüche daran haben, als die Franzosen; die von den Engländern gebrauchten Bezeichnungen sind von besondern Eigenthümlichkeiten ihrer Specialgeschichte entlehnt, und daher nicht auf den

Ausserdem giebt es aber noch eine dritte Klasse von Gebäuden, welche keinem der beiden andern Style ganz angehören, sondern von beiden etwas haben, entweder durch wirkliche Mischung der Formen oder doch durch Beibehaltung romanischer Details neben einer schon dem Gothischen zugewendeten Tendenz. Man hat daher, da alle diese Gebäude der Zeit angehören, wo der gothische Styl sich zu entwickeln begann, von einem Uebergangs- oder Transitionsstyle gesprochen, von andrer Seite aber dagegen erinnert, dass dieses Schwanken zwischen zwei verschiedenen Principien nicht den Namen eines Styls verdiene. Das ist denn auch in so weit völlig gegründet, als nur die romanische und die gothische Bauweise den Grad innerer Stätigkeit besitzen, der es gestattet, sie mit dem Namen eines Styls zu bezeichnen. Allein auch sie tragen diesen Namen nicht mit demselben Rechte wie die griechischen Ordnungen; sie sind nicht so abgeschlossen und unveränderlich, und selbst der gothische Styl, obgleich auf einem sehr eigenthümlichen Constructionsprincipe fussend und weniger wechselnd wie der romanische, umfasst doch sehr

Continent anwendbar. Der Name des Germanischen, den man neuerdings gewählt hat, erweckt denn doch einen falschen Nebenbegriff, weil er an die alten Germanen erinnert, deren schlichter Sinn von diesen künstlichen Formen sehr weit abliegt. Auch ist im gothischen Style ebensowohl ein romanischer, wie in der romanischen Architektur der nordischen Völker ein germanischer Bestandtheil, und das Wort würde daher eher die beiden Style dieser Völker im Gegensatz gegen die italienische Architektur des Mittelalters, als einen der beiden Style bezeichnen. Endlich sind die Ausdrücke des Ogivalstyls, wie die Franzosen sagen, oder des Spitzbogenstyls nicht minder bedenklich, da sie einzelne Eigenschaften herausheben, die das Wesen des Styls nicht erschöpfen. Man lässt es daher am besten beim Alten und behält den Namen bei, der wenigstens das Herkommen für sich hat.

mannigfaltige Formen und wird eigentlich nie fertig. Sie unterscheiden sich daher nur dem Grade, nicht der Art nach, von dem Uebergangsstyle, sie sind beweglich wie dieser, und haben nur den relativen Vorzug einer grössern Consequenz. Deshalb ist es nöthig ihre Verschiedenheit von den griechischen Stylen im Auge zu behalten. Beide sind verschiedene Auffassungen eines gemeinsamen Grundgedankens. Allein dort, in der griechischen Architektur, ist dieser ein abstracter Begriff, der individueller und also verschiedener Auffassungen bedarf, um ins Leben zu treten, hier ist er ein Ideal, das zwar mehr oder weniger vollkommen und mit verschiedenen Mitteln dargestellt werden kann, aber an sich auf Vollständigkeit und auf eine vollkommenste Auffassung Anspruch macht. Daher kommt es, dass die griechischen Ordnungen als gleichberechtigte Gattungen neben einander stehen können, während die mittelalterlichen Style sich verdrängen. Der romanische und gothische Styl sind nun die Extreme der möglichen Auffassungen, sind daher einander geistig entgegengesetzt und einseitig, aber jeder in sich einig, während die Uebergangsperiode zu dieser künstlerischen Beschränkung und Einheit nicht gelangte. Nur jene consequenteren Style können daher selbstständig geschildert werden, aber man muss bei dieser Schilderung das gemeinsame Ideal vor Augen haben um Zufälligkeiten und Einseitigkeiten nicht für wesentlich zu halten. Es ist daher nöthig, dass ich der näheren Betrachtung jener Style die des Gemeinsamen in ihnen vorausschicke.

Freilich ist dies Ideal nicht so leicht zu schildern, wie der Grundgedanke der griechischen Architektur. Dort genügte ein Wort; indem ich den Tempel als das

Säulenhaus, das von Säulen umgebene und getragene Haus bezeichnete, war eine Anschauung gegeben und eine eigenthümliche sehr einfache und zugleich den frühern Völkern unbekannte Form vor die Seele gestellt. Die Grundform der mittelalterlichen Kirchen ist minder eigenthümlich; es ist die im Innern getheilte auf Pfeilern oder Säulen ruhende Halle, dieselbe Form, welche auch in der altchristlichen Basilika angewendet war, und welche dem Bedürfnisse der christlichen Kirche dergestalt entspricht, dass auch die spätern Jahrhunderte sich nicht ganz davon losgerissen haben. Die Eigenthümlichkeit des Mittelalters liegt also nicht in dieser Grundform, sondern in der Auffassung und Ausbildung derselben; es handelt sich schon hier wie bei der Scheidung der beiden Style, weniger um eine äussere materielle Gestalt, als um eine Betonung, um das hineingelegte Gefühl. Es kam hier wie durchweg im Mittelalter nicht auf eine neue Welt, sondern auf eine Umgestaltung und Erneuerung der alten an. Das Verhältniss zur altchristlichen Basilika liesse sich vielleicht damit bezeichnen, dass das Streben des Mittelalters, im Gegensatze gegen die unausgebildete, auf die organische Basilika gerichtet war; aber ich müsste dann sogleich hinzufügen, dass das „Organische" hier in einem eigenthümlichen Sinne zu verstehen sei. Auch die griechische Architektur ist organisch durchbildet, und vielleicht im höchsten Sinne des Wortes, ihre Glieder verbinden sich zu einem lebensvollen Körper und selbst das leichteste Ornament ist von demselben Geiste durchdrungen. Fragen wir aber nach dem Organischen, wie es sich in der Natur zeigt, so finden wir keine Aehnlichkeit; alle Hauptformen sind vielmehr anorganisch, steoremetrisch

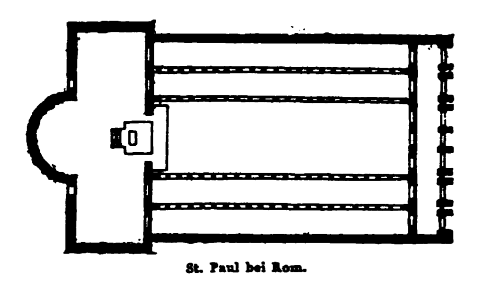
gebildet, aus der organischen Natur sind wenigstens die constructiven Formen nicht entlehnt, das Gesetz der Schwere und die Natur des todten willenlosen Steins herrscht ausschliesslich und ist nur wunderbar belebt. Die Frage, ob jenes Organische im Sinne der organischen Natur auch der Architektur zusage, ob es dem leblosen Stoffe nicht als unnatürlich widerstrebe, ob nicht jener freie, mehr geistige als natürliche Organismus des griechischen Gebäudes eine höhere Schönheit habe, ist hier nicht zu ergründen, aber wohl ist die Bemerkung an ihrer Stelle, dass es mit der harmonischen Ausbildung des Innern im Zusammenhange steht. Denn jenes antike Gesetz ist abschliessend, es dient dazu das Menschenwerk von dem Umgebenden zu sondern. Die feine Verschmelzung und Durchdringung des Entgegenstehenden, welche allein dem Innern eine wahrhafte Einheit geben kann, entspringt nicht aus diesem Gesetze. Ihm ist die strenge, grade Horizontallinie, die feste, unangreifbare Mauer, eigen; der Innenbildung das Aufsteigen, die Wölbung, die Sonderung verticaler Theile. Dort herrscht die völlige Gleichheit, hier die Mannigfaltigkeit, dort die enge Reihe, hier die intermittirende, welche die einzelnen Glieder löst und die gelösten nur wieder zu Gruppen verbindet. Dies Princip des Innern, das ich hier nur andeuten darf und das im Folgenden seine Erläuterung und seinen Beweis von selbst finden muss, dieser, wenn ich so sagen darf, organische Organismus verbunden mit dem Grundplane der Basilika giebt das architektonische Ideal des Mittelalters. In der Basilika war der Gedanke des Innenbaues noch durch die beibehaltenen Formen der antiken Kunst gelähmt und entstellt. Diese immer mehr zu brechen und umzudeuten, durch andere lebensvolle

Formen zu ergänzen und zu ersetzen, war die Aufgabe des romanischen Styls, die er bald genial bald phantastisch löste, immer noch mit einer Rücksicht auf antike Formen oder doch auf das antike, steingemässe Bildungsgesetz. Im gothischen Style war diese Rücksicht überwunden, ein neues eignes Princip errungen, das er kühn und mit Selbstbewusstsein zur vollständigen immer reichern Anwendung brachte.

Aber nicht bloss die allgemeine Tendenz, auch die Formen beider Style waren vielfach dieselben, die Verwandtschaft ist nirgends zu verkennen, sie scheiden sich in gleicher Weise von den altchristlichen Formen.

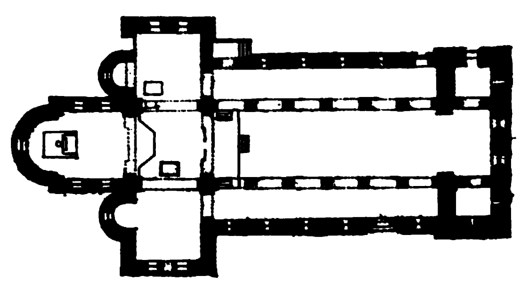
Bertrachten wir zuerst den Grundriss, so finden wir ihn in beiden Stylen in derselben charakteristischen Gestalt des Kreuzes, und zwar des s. g. lateinischen Kreuzes, an welchem der vordere Arm länger ist als die andern. Man darf nicht glauben, dass der symbolische Gedanke, die Kirche auf das Kreuz, auf das Leiden Christi, zu gründen, hier bestimmend gewesen sei; wäre dies der Fall, so würde man gesorgt haben, dass die Kreuzform mehr ins Auge fiel; auch hätten, wenn man eine Nachahmung des wirklichen Kreuzes bezweckte, die Querarme länger gebildet werden müssen als es geschah. Für diese Symbolik genügte die Einsenkung eines Kreuzes oder kreuzförmig gelegter Steine bei der Grundsteinlegung *). Jene Kreuzgestalt der Kirchen war vielmehr ein Erzeugniss des architektonischen Bedürfnisses und zwar ein sehr wichtiges. Die Basilika bestand

*) So bei Gründung des Merseburger Doms: Heinricus quatuor lapides in modum sanctae crucis in fundamento primitus jaciens. (Chron. Episc. Mers. p. 357 bei Lepsius in den Neuen Mittheilungen des Thür. Sächs. Vereins 1842).



St. Paul bei Rom.

aus dem drei oder fünfschiffigen Langhause, aus einem breiten Querraume und der dahinter gelegenen Apsis und enthielt also die nothwendigen Abtheilungen für die liturgischen Zwecke und für die Versammlung der grossen Gemeinde. Aber diese Theile waren willkürlich an einander gefügt, ohne innern nothwendigen Zusammenhang. Dazu bedurfte es vor Allem einer Centralstelle, von welcher die äussern Theile ausgingen und in der sie zusammentrafen. Man nahm daher in der Mitte des Ganzen ein Quadrat an, dessen Seite die Breite des Mittelschiffes, der Querarme und des Chorraums



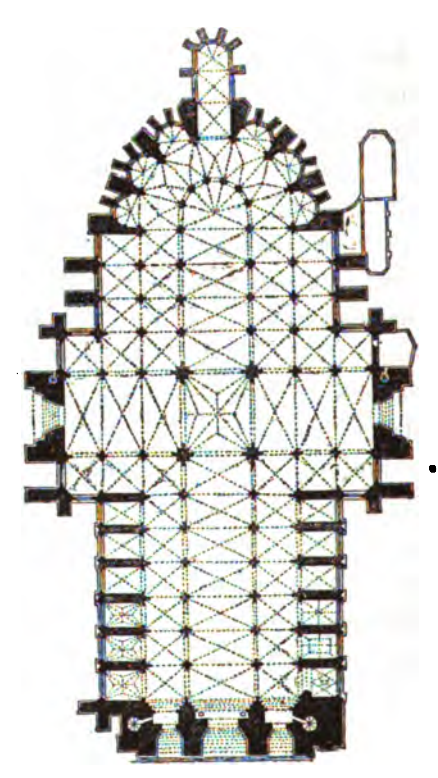
Kirche zu Hecklingen.

bestimmte und also den Maassstab aller Theile enthielt. Den Chorraum verlängerte man, um ihm äussere und zugleich liturgische Selbstständigkeit zu geben, indem man die Apsis nicht unmittelbar an das Centralquadrat legte, sondern

durch einen Vorraum von der Grösse desselben davon trennte. Das Langhaus erhielt im Mittelschiffe eine mehrfache, in jedem Querarm eine einfache Wiederholung des Grundquadrats. Demnächst wurde der Abstand der Pfeiler und die Breite der Seitenschiffe, die beide bisher schwankend gewesen waren, ebenfalls geregelt und jedes auf die halbe Breite des Mittelschiffes bestimmt, so dass die Seitenschiffe nun auch aus Quadraten bestanden, und zwar so, dass neben jedem Quadrate des Hauptschiffes auf jeder Seite zwei, auf beiden Seiten vier lagen, welche zusammen dem Flächeninhalt jenes ersten gleichkamen. Dies rhythmische Verhältniss war auch im Mittelschiffe selbst durch die Pfeiler angedeutet, indem sie durch ihren Abstand die Breite der Seitenschiffe und zugleich an jedem dritten Pfeiler die Breite des Hauptquadrates und also des Mittelschiffes selbst andeuteten. Nicht minder war dadurch ein rhythmisches Verhältniss zwischen dem Langhause und dem Querschiffe erlangt; denn ebenso wie das Langhaus durch seine Seitenschiffe über das Mittelquadrat, trat dieses wieder vermöge der Querschiffe über die Aussenwand des Langhauses heraus. Und endlich betrug auch die Tiefe der Chorrundung, da sie einen Halbkreis auf der Breite des Mittelquadrates bildete, die Hälfte dieser Breite, so dass dieselbe theils ganz, theils getheilt sich stets als das Maass darstellte.

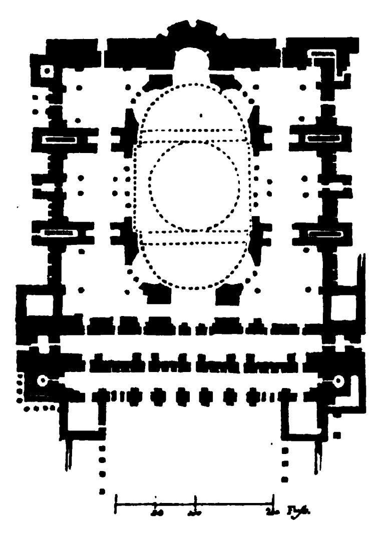
Diese Gestalt des Grundrisses wurde zwar mannigfach modificirt; theils durch Zusätze, etwa durch die Hinzufügung von Seitenschiffen oder Nischen an den Querarmen, eines Umgangs mit oder ohne Kapellen am Chor, eines verdoppelten Seitenschiffes oder äusserer Kapellen am Langhause, theils auch durch die Unterdrückung

einzelner Theile. Im gothischen Style fand man auch wohl die Strenge jener rhythmischen Verhältnisse zu gross und milderte sie durch feine Abweichungen. Aber im Wesentlichen blieb auch hier nicht nur die Kreuzgestalt, sondern auch das angegebene Verhältniss der Theile bestehen, und besonders in gewissen früheren Bauten ist es mit grosser Schärfe und Deutlichkeit herausgehoben.



Dom zu Amiens.

Der Vergleich dieser Form mit der Basilika und mit der byzantinischen Kirche zeigt, wie beide hier weit übertroffen sind. In dieser war die centrale Einheit



Sophienkirche zu Constantinopel.

allzumächtig und die Selbstständigkeit der Theile in der allseitigen Gleichheit des Quadrates unterdrückt oder doch nicht vollständig entwickelt; in der Basilika aber fehlte wieder der Einheitspunkt, die Verbindung war eine lose und rohe. Die Kreuzgestalt vereinigte die Vortheile beider, sie liess alle wesentlichen Theile körperlich heraustreten und in charakteristischer Verschiedenheit bestehen und verband sie doch durch ihre Verhältnisse und durch ihr Anschliessen an eine Centralstelle. Sie gab ein Ganzes, aber ein lebensvolles, nicht die abstracte ungetheilte, sondern die relative Einheit, welche die Freiheit der Theile gestattet. Sie zeigt schon im Grundrisse den Formgedanken, den wir in allen Theilen wiederfinden werden, den Gedanken der Gruppe. Jene andern Grundformen liegen starr und leblos, hier zeigt sich eine lebendige Bewegung. Das Langhaus, durch seine Seitenschiffe in einer seiner grössern Ausdehnung angemessenen Breite,

bildet gleichsam den kräftigen Anlauf einer Bewegung, die, am Centralquadrate gehemmt, nach beiden Seiten überströmt und dadurch den Umschwung erhält, der sie nöthigt nach kurzem Versuche fernern gradlinigen Fortschrittes sich im Chor mit einer Kreisbewegung umzuwenden und in sich zurückzukehren.

Hieraus ergiebt sich eine andere Eigenthümlichkeit des mittelalterlichen Baues, die grosse Bedeutung der Vorderseite als einer ausgezeichneten für den Haupteingang bestimmten Stelle. Die griechische Architektur kannte keine Façaden, viereckig oder rund war der Tempel auf allen Seiten gleich ausgestattet, und selbst in dem Privathause war der Säulenhof im Innern der wesentlichste und geschmückteste Theil, während die Aussenwand und die Eingangsthüre unscheinbar blieben. Die ägyptische Kunst hatte freilich ihre Pylonen und Vorhöfe und die römische schmückte den Eingang mit Vorhallen oder Säulenreihen, allein überall fehlte hier der unmittelbare Zusammenhang mit dem Gebäude selbst, es wurde durch diese Vorbauten mehr verdeckt als gezeigt. Auch in der altchristlichen Kunst verbarg sich die Kirche noch hinter dem von einem Säulengange umgebenen Vorhofe; allein dieser Vorbau hatte nun schon nicht mehr den Zweck eines falschen Prunkes, wie in der ägyptischen und römischen Zeit, sondern war eine Folge des Bedürfnisses, indem man die Täuflinge, Katechumenen und Büssenden, diejenigen also, welche aus dem Heidenthum hinzutraten oder in dasselbe zurückgefallen waren, nicht in das Heiligthum selbst aufnehmen wollte und ihnen deshalb einen äussern Raum anweisen musste. Indessen entsprach die architektonische Form auch hier dem Zustande, der sich in dieser kirchlichen Einrichtung

offenbarte, nämlich der Stellung des Christenthums in einer noch heidnischen Welt, wo es sich abzusondern und seine Zugänge zu sichern genöthigt war. Schon in der karolingischen Zeit fiel dies fort, da nun die neugebornen Kinder getauft wurden und die Sünde nicht mehr den Ausschluss aus der Kirche, sondern nur die Busse in derselben bedingte; allein man fühlte die architektonische Consequenz dieser Veränderung noch nicht, und umgab die Kirche noch immer mit mancherlei Vorbauten. Der Gedanke, auch auf der Westseite eine vortretende Chornische anzulegen, hing damit zusammen, indem man den Porticus beibehielt, während man den von demselben umschlossenen Hof nicht mehr zu benutzen wusste und deshalb das Gebäude in ihn hineinrückte. Erst durch die Feststellung des rhythmisch geordneten Plans wurde man auf die Bedeutung der Vorderseite aufmerksam; man bemerkte nun, dass die westliche, dem Chore gegenübergelegene Stelle die günstigste für den Ueberblick des ganzen Zusammenhanges, dass daher hier der Haupteingang anzubringen sei, und dass ferner diese Wand allein sich eigne, die Bedeutung des Innern schon dem Herannahenden zu zeigen und sie kräftig am Lichte des Tages auszusprechen. Die Seitenmauern und die Chornische gaben sich auch im Aeussern als vermittelnde, einen Uebergang bildende Theile zu erkennen, nur die Vorderseite gewährte einen ruhigen Anblick, sie war der Ausgang und der Schluss dieser innern Bewegung und repräsentirte daher das Ganze. Man liebte es besonders in der frühern Zeit des Mittelalters an der bedeutendsten Stelle der Façade das Bild des Weltrichters mit den griechischen Buchstaben A und O, die Christus als den Anfang und das Ende der Dinge bezeichnen, anzubringen,

und die Wahl dieser Darstellung steht in einem, zwar gewiss unbewusst gebliebenen, aber nothwendigen Zusammenhange mit der architektonischen Bedeutung der Façade. Die Religion, welche Alles in Einem finden lehrt, erzeugte auch das Bedürfniss, an dem zur Ehre Gottes errichteten Werke Alles in Einer Stelle zusammenzufassen und zu zeigen. Deshalb wurde die Ornamentation so eingerichtet, dass sie die horizontalen und verticalen Abtheilungen des Innern andeutete, die drei Schiffe theils durch die Höhe der Mauer, theils durch senkrechte Gliederung oder doch durch die ihnen entsprechenden Portale, und die Stockwerke der Pfeiler, Gallerien und Oberlichter durch Fensterstellungen oder Arcadenreihen. Das Nähere dieser Anordnung richtete sich zwar nach der Eigenthümlichkeit der verschiedenen Style, liess aber doch ihre gemeinsame Grundlage überall erkennen. Vor Allem gilt dies von der Bildung des Portals.

Dieses, als das nothwendigste Erforderniss und die bedeutsamste Stelle der Façade erhielt den reichsten Schmuck, hatte aber auch in beiden Stylen dieselbe charakteristische Form, indem seine Seitenwände nicht mehr wie bisher einfache rechtwinklige, der Axe des Gebäudes parallele Linien, sondern eine schräge nach aussen zu weitere, nach innen zu engere Oeffnung und mehrere Abstufungen bildeten, die zur Aufnahme von Säulen oder Statuen geeignet waren. Diese Verbindung des Eckigen und Runden glich der Pfeilerbildung und dem perspectivischen Anblicke des Innern, das sich vermöge dieser schrägen Wände des Portals dem Herantretenden gleichsam einladend und ihn hineinziehend öffnete. Die antike Kunst hatte diese für die bessere Beleuchtung der nahe gelegenen Stellen und für die Bequemlichkeit

des Durchganges auch praktisch vortheilhafte Form nicht gekannt, sie war also ein freies Erzeugniss des Mittelalters; aber die Genesis ihres Säulenschmuckes lässt sich bis auf die griechische Säulenhalle zurückführen, welche im römischen Bau zum Porticus der Vorderseite, im Basilikenstyle zu einem auf zwei Säulen ruhenden, als Eingang in den Vorhof dienenden Dache zusammenschmolz und sich nun sogar in die Mauerschräge des Portals zurückzog. Was früher dem Aeussern diente, ist jetzt innerlich geworden und lässt sich selbst auf der Aussenseite nur an der Gränze des Innern als Einleitung und Verkündigung desselben erblicken.

Eine weitere Eigenthümlichkeit des Portals ist, dass es nothwendig durch einen Bogen gekrönt ist, der eine ähnliche, abgeschrägte Gliederung und einen ähnlichen Wechsel eckiger und runder Theile hat, wie die Seitenwände, und sich daher als die Fortsetzung und den Abschluss derselben zu erkennen giebt. Diese Ueberwölbung trat auch dann ein, wenn, wie es aus guten Gründen gewöhnlich geschah, die Oeffnung der Thüre sich nicht bis in den Bogen hineinerstreckte, sondern am Fusse desselben durch einen auf einfachen rechtwinkligen Thürpfosten ruhenden Steinbalken bedeckt war, so dass sich dann die schräge Wandvertiefung mit ihren Bögen nur wie ein grossartiger Rahmen um die Thüre selbst und das darüber befindliche Bogenfeld (Tympanum) herumzog. Auch in diesem Falle war die Ueberwölbung von praktischem Nutzen, da eine grade Bedeckung bei der grossen Weite der Thüre dem Drucke der obern Mauer nicht wohl wiederstanden haben würde; sie hatte aber auch eine tiefere, ästhetische Nothwendigkeit. Wenn die Seitenwand durch ihre Abschrägung der starren rechtwinkligen Form

ausgewichen ist, kann sie dieselbe in ihrer Bedeckung nicht wieder aufnehmen; daher würde die Construction durch einen ungegliederten Balken, der die Seitenwände scharf abschnitte, als unfertig, durch einen in gleicher Weise wie jene Wände gegliederten als in sich widersprechend erscheinen, da die im Durchschneidungspunkte gebildeten rechten Winkel vermöge ihrer heraustretenden Ecken mit der hineinziehenden Abschrägung contrastiren, und durch ihre Schatten die perspectivische Wirkung derselben lähmen würden. Die Abstufung und Gliederung der Wände bilden schon senkrechte Theile, welche die aufsteigende Bewegung fortzusetzen streben und daher, wenn sie nicht gewaltsam gebrochen werden sollen, gebogen werden müssen. Getheilt zwischen diesem Aufstreben und der Nothwendigkeit des Abschlusses, schlägt die senkrechte Linie eine mittlere, diagonale Richtung ein, von welcher sie aber, da die Anziehungskraft nach unten fortwährend wirkt, wiederum abgeleitet und so, nach einem ähnlichen Gesetze wie die Himmelskörper, in eine Kreisbewegung gebracht wird. Ein anderer Grund für die Anwendung des Bogens liegt in der Bedeutung des Portals als der Einleitung und Andeutung des Innern; er repräsentirt die Wölbung und, wo diese fehlt, die Bogenverbindung der Pfeiler und sogar den perspectivischen Abschluss der Pfeilerreihen durch die Rundung des Chors. Dazu kam noch, dass das Bogenfeld über dem Thürsturze mit der durch den Bogen hervorgebrachten Einrahmung die passendste Stelle für bildliche Darstellung heiliger Gestalten darbot und so also nicht bloss die architektonische Gestaltung des Innern, sondern auch den Altarschmuck als seinen Inhalt andeutete.

Ebenso wie im Grundrisse bildete sich dann auch in der Höhenrichtung ein fester, dem ganzen Mittelalter gemeinsamer Typus aus, auch hier an die Basilika sich anschliessend, aber den darin liegenden Gedanken weiter entwickelnd und regelmässiger gliedernd. Zunächst wurde die Höhe der Seitenschiffe festgestellt und zwar, ebenso wie ihre Breite, auf die Hälfte des Mittelschiffes. Dieses erhebt sich also nicht bloss als der bedeutendere Theil, sondern in jedem Sinne als der zwiefach bedeutende über die Seitenschiffe; die drei Schiffe geben daher eine wohlgegliederte Gruppe, die Flügel begleiten wie bescheidene Gehülfen die mächtig herrschende Mitte. Das ganze Querschiff und der Vorraum des Chors erhalten dieselbe Höhe wie das Mittelschiff und zeigen dadurch das Kreuz, den Einheitsgedanken des Ganzen, deutlicher, während die Chornische wieder niedriger ist und also, wie die Seitenschiffe, jenen höheren Hauptkörper des Gebäudes begränzt. Auch diese Regeln erleiden zwar Ausnahmen, aber seltenere als die des Grundrisses, und leicht als Abweichungen der wohlbekannten Regel erkennbar.

Die Basilika hatte in der Höhe diese beiden Stufen, die Kirche des Mittelalters erhielt aber eine dritte; es gehört nothwendig zu ihrem Wesen, dass ein Thurmbau und zwar in organischer Verbindung mit der Kirche sich über sie erhebe. Das Bedürfniss einer hohen Stelle für die weithin schallenden Glocken gab wohl die Veranlassung für die Errichtung der Thürme, aber es führte nicht nothwendig auf diese Anordnung. Auf byzantischem Boden behalf man sich mit einfachen Glockenstühlen, die Italiener erbauten zwar Thürme, setzten sie aber neben die Kirchen. Ihre Verbindung mit denselben war daher

wiederum nur das Erzeugniss eines architektonischen Gefühls. Um dieses nachzuempfinden, erinnere man sich der thurmlosen Basilika, deren offene, dreitheilige Façade, deren ganzer langgestreckter Körper durchaus als etwas Unvollendetes und Rohes erscheint; es ist derselbe Mangel in der Höhenrichtung, den wir im Grundrisse der Basilika wahrnahmen; wie bei diesem sind auch hier verschiedenartige Theile zusammengestellt, aber nicht organisch verbunden. Durch die Erhebung des Mittelschiffes über die Seitenflügel ist eine aufsteigende Bewegung begonnen, welche nicht nach dem ersten Schritte abgebrochen werden darf, sondern bis zu einem befriedigenden Ziele fortgeführt werden muss. Die Verbindung dieser beiden, durch ihre Höhe sich unterscheidenden Theile kann nur durch eine dritte, von ihnen beiden wiederum in der Höhe abweichende, sie überragende Consruction herbeigeführt werden, welche jene Unterschiede nicht aufhebt, aber sie zu einer Gruppe vereinigt.

Der griechische Tempel duldete keine stark hervortretende Spitze, weil er sich durch seine Anordnung als ein einiges in sich geschlossenes Ganzes darstellte, dem jeder weitere Zusatz fremd blieb. Dagegen stehen die ägyptische Pyramide, das römische Pantheon und die byzantinische Kirche dem Gedanken des Thurmes näher. Die Pyramide ist sogar der abstracteste, reinste Ausdruck der Einheit durch die Höhenbildung; allein sie unterdrückt das Gebäude selbst und giebt nichts, als diesen abstracten Formgedanken. Die Kuppel, sei es wie im Pantheon auf runder oder wie im byzantinischen Style auf quadrater Grundlage, giebt einen mildern Abschluss, indem sie die senkrechten Mauern durch die regelmässigste Linie einem mittleren Höhepunkte zuführt.

Allein auch sie umfasst noch das Ganze; giebt nur die körperliche, ungetrennte Einheit, nicht die bedingte, aus mehreren selbstständigen Gliedern bestehende. Der Thurmbau des Mittelalters beruhte dagegen auf dieser freieren Einheit, auf dem Gedanken der Gruppe. Daher besteht er auch gewöhnlich in einer Mehrzahl von Thürmen, und man begnügte sich nur da mit einem einzigen, wo die Beschränkung der Mittel oder eine hierarchische Rücksicht auf den Rang der Kirche die freie Entwickelung verhinderte*). Die Stelle, wo die Thürme angebracht sind, ist nicht überall dieselbe, doch lässt sich die Verschiedenheit auf eine Alternative zurück führen; entweder gruppiren sie sich um das Mittelquadrat des Kreuzes, oder sie sammeln sich auf der Vorderseite der Kirche. Im ersten Falle begnügte man sich mit einer mässigen, gewöhnlich achteckigen, Kuppel, die aber nicht, wie die byzantinische mit ihrer Rundung heraustrat, sondern mit einem mehr oder weniger zugespitzten Dache versehen war. Neben dieser Kuppel wurden dann entweder auf den vier Ecken des Zusammenstosses der verschiedenen Flügel des Gebäudes, oder doch an den zwei Ecken des Choransatzes schlankere, höher hinaufsteigende Thürme angebracht. Es war daher ein Centralsystem aufsteigender Spitzen, von denen die mittlere, obgleich niedriger, durch ihre Masse und wegen ihrer gebietenden

*) Man findet oft die Behauptung ausgesprochen, dass es gemeinen Pfarrkirchen untersagt gewesen, mehr als einen Thurm zu haben. Ich kenne keine gesetzliche Vorschrift dafür, aber thatsächlich ist es richtig, dass sie meistens in dieser Gränze blieben, selbst bei bedeutendem Kostenaufwande, wie z. B. bei den Münstern in Freiburg und in Ulm. Es mag sein, dass es ein von den Bischöfen bei den ihnen untergebenen Pfarrkirchen festgehaltenes Herkommen war. Stiftskirchen und Abteien waren nicht an diese Regel gebunden.

Stellung zwischen den andern, sie begleitenden, die grössere Bedeutung hatte. Die Gründung eines hohen Thurmes auf diesem breiten, nicht von festen Mauern, sondern nur von vier Pfeilern und Ecken begränzten Raume schien gefährlich; wenn man sich aber auch dadurch nicht zurückschrecken liess, wie es wirklich einige Male geschah, so gab diese Kühnheit kein günstiges Resultat. Diese breite, pyramidale Masse drückte, auch für den Anblick, zu schwer auf dem Ganzen, legte dem Centralquadrate eine zu grosse Wichtigkeit bei, und liess die andern Theile zu untergeordnet erscheinen. Man erlangte auf diese Weise nicht, wie durch die achteckige Kuppel mit ihren Nebenthürmen, eine lebendige Gruppe, und zog daher diese vor. Indessen war es richtig, dass hier der Gedanke des Thurmes an sich, als der aufstrebenden Function, nicht zu seiner vollen Entwickelung kam.

Hierfür war die Vorderseite der Kirche die geeignete Stelle. An diesem sprechenden, nach aussen gewendeten Theile kam auch die Vollendung des aufstrebenden Elements vorzugsweise zur Sprache, und es bedurfte dazu eines Thurmes an dieser Stelle selbst, da die Kuppel auf der Mitte des Kreuzes hier nicht sichtbar war. Für die nähere Ausbildung dieses Thurmbaues gab es drei mögliche Formen; man konnte ihn über die ganze Façade ausbreiten, oder bloss auf dem Mittelschiffe, oder endlich auf beiden Seitenschiffen anbringen. Das erste an sich befriedigte nicht; denn wenn die ganze Façade einen mächtigen, oben rechtwinklig geschlossenen Pylonen darstellte, so fand das aufstrebende Princip keinen genügenden Ausdruck; man musste daher, wenn man einen solchen Vorbau gab, auf der Höhe desselben noch einen oder mehrere Thürme aufsteigen

lassen, und mithin auf eine der beiden andern Formen zurückkommen. Hier war nun aber offenbar die Errichtung der Thürme auf den Seitenschiffen der eines einzelnen Thurmes auf der Mitte weit vorzuziehen. Denn durch diesen mächtigen Vorbau wird das Mittelschiff, also der eigentliche Körper der Kirche, dem Auge entzogen, dem Thurme selbst, da er unmittelbar neben den niedrigsten Theilen steht, ein falscher Maassstab gegeben, und vor Allem der Zweck, das Ganze zu einer harmonischen Gruppe auszubilden, verfehlt. Der Thurm steht ausserhalb der Kirche und ist nur wie zufällig herangerückt, er verbindet ihre Theile in keiner Beziehung. Denn selbst von der Seite und also mit dem Hauptschiffe gesehen, giebt das Profil des Gebäudes nur ein treppenförmiges Aufsteigen, das von seiner Spitze schroff abfällt, eine halbe Pyramide, welcher das Gleichmaass fehlt. Bei weitem günstiger war es, zwei Thürme auf den Seitenschiffen, neben dem Giebel des Hauptschiffes, anzubringen. Hier hatte man zunächst ein würdiges Bild, das Mittelschiff von zwei grossen Massen eingerahmt, welche als Wächter des Heiligthums am Eingange desselben standen. Sie verdecken zwar die Seitenschiffe, aber sie repräsentiren sie dennoch, indem sie denselben Dienst leisten wie sie, das hohe Oberschiff zu stützen. Sie thun dies in kräftiger Weise, indem sie durch ihre Massen, fest im Boden wurzelnd, einen Abschluss und Halt geben und dadurch das Ganze wirksam zusammenfassen. Dass sie die Nebenschiffe und mehr oder weniger auch die Kreuzarme verdecken, ist ein Vortheil, da sie dem Auge die verwirrende Mannigfaltigkeit dieser für einen andern Standpunkt berechneten Theile ersparen. Auch ist es kein Widerspruch, dass die Thürme nicht

von der zweiten, sondern schon von der niedrigsten Stufe des Höhenmaasses aufsteigen; durch jenes würde nur eine einfache, pyramidale Abstufung hervorgebracht, durch dieses entsteht ein lebendiger Rhythmus, eine abwechselnde Steigerung. Nachdem zuerst die Seitenschiffe ihre Höhe erreicht haben, dann vom Mittelschiffe überboten sind, kommt nun wieder die Reihe des Aufsteigens an sie, was sie im engen Raume, also mit concentrirter Kraft, bewirken. Zwar wurde hierdurch eine Verdoppelung des Thurmes nöthig, aber die beiden Thürme standen durch ihre symmetrischen Abtheilungen in innerer, durch den Giebel des Mittelschiffes in äusserer Verbindung. Sie bildeten dadurch ein Ganzes; die Phantasie konnte ihre schrägen Aussenlinien über die Höhe der wirklichen Spitzen hinaus bis zu ihrem Berührungspunkte verlängert denken, die Andeutung einer solchen luftigen Pyramide wenigstens dunkel empfinden. Auch darf man nicht vergessen, dass sie in ihrer jetzigen schlanken Gestalt nur halb so breit waren, wie der eine, vorn oder im Centralquadrate, auf dem Mittelschiffe angebrachte Thurm, und gemeinschaftlich diesen repräsentirten. Es war eine Einheit, wie sie dem Mittelalter überall vorschwebte, eine geistige, in den Himmel verlegte, welche der irdischen Zweiheit ideell zum Grunde lag und sie versöhnte.

Ueberblickt man diese ganze, beiden Stylen gemeinsame Anlage, so kann man nicht verkennen, dass sie in einer ohne Zweifel unbewussten Symbolik die Gestalt des christlich abendländischen Gemeinwesens repräsentirt. Sie zeigt die freie Verbindung einzelner selbstständiger Massen, welche von verschiedenen Richtungen ausgehend, aber von einem Gesetze durchbildet, sich dem

gemeinsamen Centrum anschliessen; eine Einheit, welche ihren letzten und kräftigsten Ausdruck in den Höhepunkten findet, und zwar bald in der von kühnen, wehrhaften Spitzen umgebenen Centralkuppel, bald in den beiden hochaufstrebenden Thürmen der Façade; jenes mehr dem kirchlichen, rein hierarchischen Systeme, dieses der Wechselwirkung und Gegenseitigkeit von Kirche und Staat entsprechend.

Auch der Ausführung des Innern lag, wie bei dem Grundplane und der Höhenbildung, in beiden Stylen ein gemeinsamer Gedanke zum Grunde, der aber erst da recht anschaulich wird, wo die demselben angemessenste Form, nämlich die Ueberwölbung der Schiffe, und zwar vermittelst des Kreuzgewölbes, angewendet ist. Indessen auch bei den ältern, mit graden Balken gedeckten romanischen Basiliken, die auf den ersten Blick von der gothischen Kirche durchaus abweichend erscheinen, entdeckt man bei Vergleichung beider mit der gewölbten romanischen Kirche nicht bloss die übereinstimmende Tendenz, sondern auch eine, zwar nicht völlig gleiche, aber doch gleichartige Behandlung des Einzelnen. Dahin gehört vor Allem die durchgeführte Anwendung des Bogens; alle Bedeckungen und Verbindungen über Thüren und Fenstern so wie zwischen Pfeilern und Säulen sind Bögen, Bogenreihen durchziehen das Gebäude auf allen Stufen der Höhe. Dahin gehört ferner die Ausbildung der Trageglieder, welche in verschiedener Weise immer denselben Zweck ausspricht, den nämlich, die schon durch die erweiterte Stellung gelöste Säulenreihe völlig zu brechen, deshalb an ihren Details ein Aufstreben oder symmetrische Beziehungen zu der gegenüberstehenden Pfeilerreihe oder endlich die rhythmische Anordnung des

Grundplans anzudeuten. Daher kommt denn auch die Rundsäule nicht mehr ausschliesslich vor, sondern wird mit Pfeilern entweder abwechselnd gebraucht oder zu Einem Körper verbunden. Vermöge dieser gemeinsamen Tendenz machen denn selbst die romanischen Kirchen, denen das Gewölbe fehlt, einen ähnlichen Eindruck wie die gewölbten Kirchen beider Style; man fühlt, dass das Gewölbe schon in ihrer Aufgabe lag, und bei weiterer Entwickelung derselben zum Vorschein kommen musste, und zwar das Kreuzgewölbe, welches die in der Längenrichtung schon ursprünglich vorhandene Bogenverbindung nicht bloss im Sinne der Breite, sondern auch zwischen beiden sich kreuzend eintreten lässt, und dadurch das innere, fliessende, lebendige Leben des Ganzen vollendet. Aber andererseits verhalten sich beide Style auch in der Behandlung des Kreuzgewölbes verschieden, und es scheint zweckmässig, die Schilderung dieser Gewölbeart als einer gemeinsamen Form hier durch einige allgemeine Bemerkungen über die Wölbung überhaupt, die für manche meiner Leser erforderlich sein mögen, einzuleiten und daran die Erklärung der in beiden Stylen vorkommenden Anwendung derselben zu knüpfen.

Bekanntlich ist die Wölbung eine künstliche Ueberdeckung des Raumes, indem sie nicht, wie die Balkendecke, aus grossen durch ihre natürliche Beschaffenheit in sich zusammenhängenden Massen, sondern aus kleinen durch ihre Verbindung sich gegenseitig stützenden Stücken besteht. Sie ist aber überdies, damit man nicht die rohen, pyramidalischen Bedachungen der Aegypter oder der griechischen Heroenzeit dahin rechne, rundlinig und setzt voraus, dass die zu ihr verwendeten

kleinen Steine keilförmig, auf der äussern Seite des Gewölbes breiter als auf der innern sind, damit sie der Richtung der Halbmesser eines Kreises folgen. Man nennt die Bearbeitung dieser Steine daher auch den Keilschnitt. Sie werden dann so aneinandergelegt, dass die ersten Wölbsteine noch auf den senkrechten Stützen oder Wänden ruhen, die folgenden aber eine immer geneigtere Lage erhalten bis endlich der mittlere, der Schlussstein, völlig vertical steht und nur durch den Druck, welchen die auf beiden Seiten von dem Anfangspunkte des Gewölbes aufsteigenden Steine wider ihn ausüben, gehalten wird; jede dieser Seiten bedarf daher auch des durch den Schlussstein ihr zukommenden Gegendrucks der andern. Die Wölbungen sind entweder Kuppeln oder Tonnengewölbe oder endlich Kreuzgewölbe. Die Kuppel bildet immer einen grössern oder geringern Theil einer Kugel und setzt in ihrer einfachsten Gestalt einen kreisförmigen Unterbau voraus; soll sie einen eckigen Raum bedecken, so bedarf es einer künstlicheren Verbindung der Rundung mit den Winkeln der eckigen Wand. Das Tonnengewölbe ist die einfache Verlängerung eines auf zwei Stützen gestellten Bogens. Man denke sich in einem vierseitigen Raume am Anfange der einen Wand den Bogen zu der ihr gegenüberliegenden Stelle hinübergeführt und dies in jedem Punkte dieser Seite fortgesetzt, so erhält man eine Wölbung, welche die Gestalt eines halben Cylinders oder einer halben Tonne, oder wie die Franzosen sagen, einer Wiege (*voûte en berceau*) darstellt. Da diese Wölbung nur die zwei gegenüberliegenden Wände verbindet, so dienen die beiden andern am Anfang und am Ende des Raums ihr nicht als Träger, sie steigen

vielmehr hinauf, bis sie von der Bogenlinie des Gewölbes berührt werden, und geben gleichsam den Boden der Tonne, oder mit einem andern Vergleiche, einen halbkreisförmigen Schild; man nennt daher auch diesen, an der Mauer anliegenden Bogen den Schildbogen.

Das Tonnengewölbe setzt Mauern voraus, welche in jedem Punkte stark genug sind, es zu tragen; das Kreuzgewölbe bedarf dessen nicht. Denke man sich zwei Tonnengewölbe, die einander durchkreuzen, also etwa eine Kirche, deren Mittelschiff und Querschiff mit Tonnengewölben überdeckt sind, so durchschneiden dieselben sich über dem mittleren Quadrate in einer sehr eigenthümlichen Weise. Nämlich nur auf dem höchsten Punkte laufen beide Gewölbe ungestört fort, auf allen andern unterbrechen sie sich gegenseitig; jedes dringt von jeder Seite gleichsam keilförmig in das andere hinein. Es entstehen vier Gewölbdreiecke, deren Spitzen in jenen mittleren Punkt fallen, deren Grundlinie die Breite des ursprünglichen Tonnengewölbes oder der Kirchenschiffe ist, deren Seitenlinien endlich durch das Zusammenstossen beider Tonnengewölbe gebildet werden und, da sie auf einander passen, den zwei Diagonalen des Mittelquadrates gleichen. In diesen Dreiecken ruht das Gewölbe nicht mehr, wie das Tonnengewölbe, auf zwei parallelen Mauern, sondern nur auf den vier Eckpfeilern, und wird demnächst in jedem andern Punkte durch den Gegendruck des andern Gewölbes gesichert. Jede der beiden sich durchkreuzenden Schneidungslinien aber stellt selbst wieder einen Bogen dar, der zwar nicht höher ist, wie das Tonnengewölbe, aber weiter gespannt, so dass er sich von einer Ecke zu der schräg gegenüberliegenden erstreckt. Dieses sich kreuzende Gewölbe kann man nun aber auch ohne die

daran stossenden Tonnengewölbe construiren, wenn man nur auf den vier Eckpfeilern desselben Schildbögen, Anfänge von Tonnengewölben, macht und sie nun, jedes durch das andere begränzt und keilförmig eingeengt, fortführt. Dies giebt also ein Gewölbe, bei dem die Wände ihre Bedeutung verloren haben, und das nur auf vier Eckpfeilern ruht. Dasselbe ist wohlgeeignet, jeden Raum, der ein Quadrat bildet, oder aus mehreren Quadraten zusammengesetzt ist, zu überdecken, indem man am Anfange und Ende eines jeden Quadrates (mithin von jedem der vier dasselbe begränzenden Pfeiler zu dem gegenüberstehenden) über den mittleren Raum einen starken Bogen, den Quergurt, sprengt, welcher dann die Grundlinien der Gewölbdreiecke der benachbarten Quadrate bildet. Für die Kirchen von der ebenbeschriebenen Anlage war ein solches Gewölbe nicht bloss anwendbar, sondern höchst vortheilhaft. Eine Wölbung von fortgesetzen Kuppeln ist nur durch eine schwierige Anordnung auszuführen, und bringt eine unvollkommene Wirkung hervor. Das Tonnengewölbe aber (abgesehen davon, dass es nicht gleichmässig beibehalten werden konnte, sondern auf der Vierung des Kreuzes ein Kreuzgewölbe ergab) hatte wesentliche Nachtheile. Der Schub desselben wirkte gegen die Seitenmauern in ihrer ganzen Länge und erforderte mithin eine bedeutende Dicke derselben, welche bei der Stützung der obern Mauer des Mittelschiffes durch einzelne Säulen oder Pfeiler wiederum eine bedeutende Stärke derselben bedingte. Es gestattete ferner die Anbringung der Fenster im Mittelschiffe nur entweder im Gewölbe selbst, was entschieden hässlich war, oder unterhalb des Gewölbanfanges, was eine gewaltige Höhe der Wände erforderte. In den Seitenschiffen war

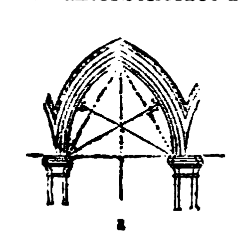
Kreuzgewölbes gesprochen, die aus der Durchschneidung zweier Tonnengewölbe entsteht; diese Form wurde indessen bald mannigfach modificirt, in einer Weise, welche jene eigenthümliche Lebendigkeit noch bedeutend verstärkte.

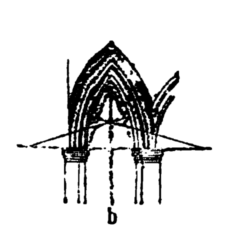
Jenes Kreuzgewölbe lastete zwar nicht mehr mit dem Gewicht eines Tonnengewölbes auf den Seitenmauern, es bedurfte aber noch immer einer bedeutenden Dicke des Steines und übte einen starken Schub aus, den man bestrebt sein musste zu verringern. Dies geschah durch eine eigene Erfindung. Schon früher hatte man das Gewölbe dadurch gesichert, dass man von einem Pfeiler zum gegenüberstehenden unterhalb des Gewölbes selbst, einen Querbogen oder Quergurt zog; man gewann dadurch eine grössere Haltbarkeit und konnte das Gewölbe selbst leichter anlegen. Es lag nahe, dies auch auf die Diagonallinien anzuwenden; bisher waren sie nur durch den Zusammenstoss der Tonnengewölbe, als blosse Ecken oder Nähte (Gräte, Gierungen, fr. *arrêtes*, engl. *groins*) entstanden. Man kam jetzt auf den Gedanken, sie ebenso wie die Quergurte und Schildbögen aus starken Hausteinen selbstständig zu wölben, und dagegen die dazwischen liegenden Gewölbedreiecke leichter zu behandeln. Dadurch erhielt man denn gleichsam ein Gerippe der wesentlichen Linien des Gewölbes, bestehend aus den beiden Längengurten (Schildbogen, Longitudinalrippen), welche das Quadrat des Gewölbes über der Mauer einfassten, den beiden Quergurten (Transversalrippen), welche im rechten Winkel mit jenen ersten von einem Pfeiler zum gegenüberstehenden hinüberliefen, und endlich den beiden Diagonalgurten. Stand dies Gerippe fest, so konnten die dazwischen liegenden Gewölbdreiecke (Kappen) sehr leicht gehalten werden, weil sie nicht

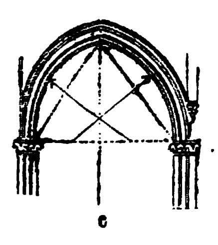
mehr das ganze Gewölbfeld, sondern nur die kurzen Strecken zwischen den verschiedenen Gurten zu überspannen brauchten. Auf diese Weise war es im strengsten Sinne des Wortes wahr, dass das Kreuzgewölbe nur auf den vier Pfeilern ruhete und der Wände gar nicht bedurfte. Diese Neuerung führte sehr bald noch weiter. Die Diagonallinien bei der Durchschneidung zweier Tonnengewölbe sind nicht Halbkreise, sondern Halbellipsen; sie geben mithin eine künstliche Curve, deren Fugenschnitte den Bauleuten grosse Schwierigkeiten in den Weg legten und welche von ihnen gern mit der bequemeren und ihnen geläufigen Form des Halbkreises vertauscht wurde. Dieser erhielt aber, da er die Diagonale und folglich eine sehr viel grössere Linie als die Quadratseite zum Durchmesser hatte, auch eine bedeutend grössere Höhe, als die Quer- und Längengurten. Die Werkleute sollten daher in einem und demselben Kreuzgewölbe zwei verschiedene Kreise anwenden, und also die Gewölbsteine nach zwei verschiedenen Radien behauen. Auch stand nun der Schlussstein sehr viel höher als die höchsten Punkte der Quer- und Längengurten, die Scheitel der Kappen lagen mithin nicht mehr, wie im ältern Kreuzgewölbe, in derselben Ebene, sondern stiegen von dem Scheitel des Schildbogens zum Kreuzungspunkte der Diagonalrippen kuppelähnlich aufwärts und lasteten dadurch mehr als nöthig auf den Schildbögen. Endlich hatte auch die quadrate Form des Kreuzgewölbes, die aus der Durchkreuzung zweier gleichen Tonnengewölbe hervorging und noch beibehalten wurde, ihre Nachtheile. Sie verursachte dass die Kreuzgewölbe des Mittelschiffes die doppelte Tiefe der Gewölbe der Seitenschiffe enthielten, dass sie mithin gewaltig schwer und starker Stützen bedürftig wurden, dass ferner

sie nur auf jedem dritten Pfeiler ruheten, während dazwischen ein Pfeiler lag, dessen Kraft für das Gewölbe des Mittelschiffes nicht vollständig benutzt wurde. Ueberdies war diese Ungleichheit der Pfeiler dem Auge anstössig und für die Haltbarkeit der Ueberwölbung der Seitenschiffe unvortheilhaft. Man sann daher darauf, diesen mittleren Pfeiler ebenfalls nutzbar zu machen, indem man auch an ihm, wie an den andern, einen Quergurt anbrachte. Dies konnte in zweierlei Weise geschehen. Entweder so, dass man das quadrate Kreuzgewölbe übrigens beibehielt, und den neuen Quergurt durch den Schlussstein der Diagonalen führte, was denn ein sechstheiliges Gewölbe, aus vier kleinern und zwei grössern Dreiecken bestehend, ergab. Oder so, dass man aus dem einen Kreuzgewölbe zwei machte, die dann freilich nicht mehr Quadrate, sondern halbe Quadrate oder Rechtecke von sehr viel grösserer Breite als Tiefe bildeten. Beides war vermöge der Gurtenconstruction möglich, jenes Gerippe der wesentlichen Bögen liess sich über jedem beliebigen Rechtecke aufrichten. Aber es war schwierig und setzte grosse Berechnungen voraus, denn nun hatte man in jedem Gewölbe drei Kreise verschiedener Grösse und sehr hochansteigende Kappen. Dem letzten Uebel konnte man dadurch ausweichen, dass man die kleineren Bögen an einer höheren Stelle anfangen liess, indem man über dem gemeinsamen Stützpunkte der Gewölbe kleine Säulen oder senkrechte Stützen, s. g. Stelzen, anbrachte, von denen sie aufstiegen. Aber auch dies verursachte manche Unbequemlichkeiten und liess dennoch die Verschiedenheit der Kreisbögen bestehen. Dagegen fand man ein andres vollkommen durchgreifendes Mittel, den Spitzbogen. Man verdeutlicht sich die Bildung des

Spitzbogens am besten in der Art, dass man aus einem Halbkreise den mittlern Theil ausstösst und die beiden äusseren Kreistheile aneinander rückt; sie bilden nun nicht mehr eine fortlaufende Ründung, sondern stossen mit einer Spitze aneinander. Die Weite des Spitzbogens ist daher immer kleiner als der Durchmesser des Kreises, dem die Bögen angehören, und zwar um so kleiner, je grösser jenes mittlere ausgestossene Kreisstück ist. Sie hat aber kein so bestimmtes Verhältniss zum Halbmesser, indem sie demselben gleich, aber auch grösser oder kleiner sein kann, als er. Je kleiner sie ist, desto steiler wird der Bogen, je grösser desto stumpfer. Man unterscheidet daher drei Arten des Spitzbogens, den gleichseitigen (a), den lancetförmigen oder steilen (b), und den stumpfen (c). Bei dem ersten ist der Radius und mithin auch die Sehne des Bogens und jede Seite des eingeschriebenen Dreiecks der Grundlinie gleich. Bei dem stumpfen ist er kleiner, bei dem steilen grösser; das Centrum, aus welchem die Bögen geschlagen sind, liegt hier innerhalb, dort ausserhalb der Bogenweite. Man kann daher aus demselben Kreise Spitzbögen sehr verschiedener Art bilden, zwar nur einen gleichseitigen, aber viele stumpfe und steile. Ebenso kann man auch auf derselben gegebenen Grundlinie Spitzbögen von verschiedener Höhe errichten, je nachdem


a


b


c

man sie aus grösseren oder kleineren Kreisen entnimmt.

So hatte man vermöge der Rippen-Construction und des Spitzbogens Mittel gefunden, welche das Kreuzgewölbe für Fälle aller Art anwendbar machten, und *seine* Construction im höchsten Grade erleichterten, da man nun bei jedem beliebigen Rechtecke alle Bögen aus demselben Kreise entnehmen konnte. Die Folgen dieser Erfindung waren höchst durchgreifend. Das quadrate Gewölbe und mithin auch das sechstheilige, das nur *ein* in mehrfacher Beziehung unbequemer Versuch gewesen war, die Mängel des quadraten Gewölbes zu heben, verschwanden bald; die Gewölbe des Mittelschiffes erhielten dieselbe Tiefe, wie die des Seitenschiffes; man fand für gut, auch bei diesen etwas über das Quadrat hinauszugehn, indem man dem Pfeilerabstande etwas mehr als die halbe Breite des Mittelschiffes gab. Die Abtheilungen aller drei Schiffe waren dann gleichmässig durch die Pfeiler bezeichnet, die Ungleichheit dieser Pfeiler überall verschwunden, der Druck, den beide Gewölbe auf sie ausübten, regelmässig derselbe, die Perspective lichter, einfacher, harmonischer, die Bewegung der Linien des Gewölbes reicher, in schärferem Winkel sich wiederholend, beschleunigter und durch die stark markirten Gurten kräftiger. Diese leichten und schmalen Gewölbe ruheten wirklich vollkommen auf den Pfeilern, die Zwischenwand trug zu ihrer Haltbarkeit nicht bei, sie wurde, wie die Kappen der Gewölbe, blosse Füllung zwischen den wesentlichen, senkrechten Stützen. Dies wurde nun der leitende Gedanke des gothischen Styls; Aeusseres und Inneres besteht constructiv und scheinbar aus senkrechten Pfeilern, während die Füllungsmauern sich durch

grosse, mit leichtem Rippenwerk gefüllte Fenster und heitern Schmuck als solche zu erkennen geben. Die letzte Spur jener antiken Horizontallagerung war damit verschwunden, der Spitzbogen stellte den Gedanken reiner Verticalconstruction auf das Augenscheinlichste dar. Der Halbkreis erscheint vermöge seines inneren, gesetzlichen Zusammenhanges immer noch als ein Ganzes, und sondert sich von den senkrechten Stützen, auf denen er ruhet. Der Spitzbogen dagegen zerfällt in zwei Hälften, die beide mit den Stämmen, aus denen sie aufsteigen, enger verbunden sind, als untereinander; er ist nur eine mässige Neigung zweier senkrechten Stämme, die sich entgegenkommen, ohne ihren Charakter aufzugeben. Wegen dieser bedeutsamen Form wurde er auch bald ausserhalb des Gewölbes, zwischen den Pfeilern, an Fenstern und Portalen, selbst bei blossen Ornamenten angewendet; er war nothwendige Form, welche die harmonische Behandlung aller Theile erleichterte.

Dies mag vorläufig genügen, um das Gemeinsame beider Style und den Ausgangspunkt ihrer Verschiedenheit anzudeuten. Beiden gemeinsam war also die rhythmische Anordnung des Ganzen, als eines wohlgegliederten Inbegriffs selbstständiger Theile, das Streben nach organischer Belebung vermöge des Bogens, nach gruppenartiger Gliederung der Einzelheiten, daher ferner eine Menge von Formgedanken, die wir weiter unten betrachten werden. Verschieden waren sie nicht bloss wie Werdendes vom Reifen, sondern auch durch die Auffassung des Princips, indem im romanischen Style mehr die Einheit des Ganzen, die Ruhe, im gothischen mehr die Lebendigkeit des Einzelnen vorherrschte, in jenem das rhythmische Verhältniss, das Gesetz sich offenbar darlegte,

während es in diesem als verborgenes Lebensprincip von der Fülle des Mannigfaltigen verdeckt wurde.

Indessen können diese allgemeinen Andeutungen nur ein dunkles Bild geben, und wir müssen jetzt zu der grossen Arbeit übergehen, in den Details beider Style ihre gemeinsame wie ihre abweichende Tendenz kennen zu lernen.

Zweites Kapitel.

Der romanische Styl.

Die Beibehaltung römischer Formen, welche die Benennung dieses Styls als des romanischen veranlasst hat, beruhete nicht auf einem bewussten Vorsatze. Nur in den Gegenden, wo sich bedeutende römische Ueberbleibsel als Vorbilder darboten, oder in einzelnen, nur in einem kurzen Zeitraume vorkommenden Fällen gelehrter Nachahmung erstreckte sie sich auf feinere, der Antike speciell angehörige Details; im Ganzen dagegen behielt man die alte Form nur bei, bis man Anderes an ihre Stelle zu setzen wusste, während der Sinn beständig auf ein Neues gerichtet war, auf jenes gemeinsame Ideal des Mittelalters. Dies Ideal stand aber nicht als ein klares Bild mit festen Umrissen vor der Seele, sondern äusserte sich nur als ein dunkles Formgefühl, das von dem Hergebrachten nicht befriedigt war und es umzugestalten suchte. Die Entwickelung des neuen Typus begann daher an kleineren Theilen, schritt zu wichtigern

fort und brachte nur allmälig die völlige Umbildung des Alten hervor. Man hat in Beziehung auf die romanischen Sprachen die richtige Bemerkung gemacht, dass das Römische eigentlich nur das Material, die Wurzeln der Wörter, das Germanische aber den Geist, die Redefügungen, die Endungen und Biegungen gegeben habe. Ganz ähnlich verhielt es sich auch in der romanischen Baukunst, auch hier war die römische Form der ruhige Stoff, und nur das Neue ein Erzeugniss der künstlerischen Thätigkeit. Indessen war hier das antike Element noch schwächer, als in den Sprachen, so dass es seine volksthümliche Bedeutung ganz verlor, und nur in seinen allgemeinen, vielen Völkern zusagenden Grundformen wirksam blieb. Die Eigenthümlichkeit dieses Styls, im Gegensatz gegen den gothischen, besteht also eigentlich darin, dass das gemeinsame Ideal sich noch nicht ein eigenes Constructionsprincip geschaffen hatte, sondern sich an den alten herkömmlichen Formen geltend machte. Es war noch werdend und schwankend, mehr eine Gesinnung oder Geschmacksrichtung, als eine bewusste Kunstregel, hatte dafür aber den Vorzug höchster geistiger Frische und Unmittelbarkeit. Darin liegt denn auch der Grund, dass dieser Styl eine grosse Mannigfaltigkeit der Formen umfasst, die von localen und individuellen Zufälligkeiten, von dem Vorherrschen entweder der Ueberlieferung oder des neuen Bewusstseins und von dem rascheren oder langsameren Fortschreiten in verschiedenen Gegenden abhängt.

Diese, man kann wohl sagen, unerschöpfliche Mannigfaltigkeit einzelner Detailformen und Combinationen bildet den Genuss des Forschers, der stets Neues, Ueberraschendes, oft eine Fülle von Kraft und Naivetät findet;

sie erschwert aber die Aufgabe des Erzählers, gestattet ihm nicht, ein Bild des Ganzen mit freien und dreisten Zügen zu entwerfen, und nöthigt ihn, auch bei den einzelnen Details den geschichtlichen Gang ihrer allmäligen Entstehung zu verfolgen, und die feste Form in der Flüssigkeit ihres Bildungsprozesses zu beobachten.

Man hat früher, ehe man das Gesetz dieser Entwikkelung kannte, die Wandelbarkeit dieses Styls aus der Nachahmung byzantinischer oder arabischer Bauformen erklären wollen. Auch finden wir wirklich in einzelnen Gegenden Spuren solcher Einflüsse*), und es ist möglich, dass gewisse Formen des Abendlandes ihre erste Anwendung einer im Orient gemachten Beobachtung verdanken. Indessen hebt dies die Selbstständigkeit der Entwickelung nicht auf; es ist gleichgültig, ob man die Form, deren man bedurfte, durch freie Forschung, oder durch Anschauung bei Andern fand. Im Ganzen war der romanische Styl keinesweges nachahmend; er beseitigte selbst mehr und mehr die wenigen byzantinischen Formen, welche in der karolingischen Epoche Eingang gefunden hatten, und kehrte zur römischen Basilika zurück, an welcher er dann sofort den Umgestaltungsprozess begann. Die Basilika war in den Gegenden römischer Civilisation noch in guten Vorbildern erhalten, mit ihren einfachen Ansprüchen und ihrer graden Decke entsprach sie der geringen Kunstfertigkeit einer verwilderten Zeit, konnte leicht überliefert und beschrieben, in jedem Material, selbst in Holz, aufgeführt werden. Daher wurde denn die runde oder quadrate Gestalt, das künstliche Wölbungssystem, welches im Aachner Münster

*) Nähere Daten über den Zusammenhang der abendländischen Architektur und Malerei mit Byzanz werden weiter unten gegeben.

angewendet war, verlassen, die Formlosigkeit der alten Basilika noch gesteigert, das Aeussere oft durch die Anfügung eines westlichen Chors, durch Kreuzgänge, Klostergebäude oder Anderes entstellt und verhüllt *). Die Ausbildung begann im Innern; hier zeigten sich die ersten Anfänge jener mehr rhythmischen Auffassung des Grundplans. Zunächst fühlte man die Nothwendigkeit, den Chor würdig auszustatten. Dies geschah durch die schon oben bemerkte Verlängerung des Chorraums vermittelst eines vor die Nische desselben gelegten Quadrates. Durch dieses, da es sich in seinen Mauern als Fortsetzung des Mittelschiffes zeigte, trat auch sofort das Kreuzschiff und sein mittleres Quadrat deutlicher hervor. Damit verband sich dann ferner, dass man den ganzen Chor bedeutend höher legte, und den dadurch gewonnenen unteren Raum zu einer Gruft oder Krypta benutzte. Des griechischen Namens ungeachtet war diese Form dem byzantinischen Style fremd. Wohl finden sich in Italien und im gelobten Lande Kirchen mit unterirdischen Räumen, welche unter dem Namen der Confessionen die Gebeine und das Andenken frommer Märtyrer bewahren und an die Katakomben erinnern. Allein dies hat auf die bauliche Gestalt keinen Einfluss, der Altarraum des Chores ist gar nicht, oder doch nur höchst unbedeutend, über dem Boden des Kirchenschiffes **) erhöht.

*) Deutlicher als an den noch erhaltenen aber von manchen Anfügungen befreiten oder durch spätere Zeiten veränderten Kirchen sehen wir dies an dem Plan des Klosters von S. Gallen, der neuerlich im sorgfältigen Facsimile mit Erläuterungen von Ferdinand Keller (Zürich 1844) herausgegeben ist. Vgl. oben III. S. 494.

**) Unter den römischen Basiliken macht höchstens S. Prassede eine Ausnahme; die Lombardei gehört auch hier wie in andern Beziehungen mehr der germanischen Schule an.

In unsern nordischen Ländern dagegen wurde es bei allen grösseren Kirchen zur Regel, den Chor um eine Reihe von Stufen über den Boden des Schiffes zu erheben und darunter geräumige Hallen zu erbauen, welche die Reliquien der Heiligen und oft auch die Grabstätten der Bischöfe, Aebte und fürstlicher Personen enthielten und welche mit ihrer schwachen Beleuchtung und ihrer gedrückten Wölbung für die Todtenfeiern und ähnliche ernste Feste sich vorzugsweise eigneten. Diese Anordnung konnte leicht symbolisch gedeutet werden; die Gemeinde befindet sich auf dem ebenen Boden der Welt, wo Gute und Böse ungetrennt beisammenstehen, aber jenseits desselben öffnet sich ein Weg aufwärts zum Leben und einer abwärts zum Tode, jener hellstrahlend, das Augenmerk Aller, dieser in schauerlicher Dunkelheit verborgen. Wenn man sich dieses Gedankens, da wir ihn nicht ausgesprochen finden, nicht bewusst wurde, so sagte doch der Contrast von Licht und Dunkel dem Geiste der Zeit zu. Die Erhöhung des Chores, der hellere Schein, welcher auf ihn im Gegensatz gegen das tiefere Kirchenschiff fiel, gewöhnte aber auch das Auge an belebtere Formen, an eine malerische Verbindung verschiedenartiger Räume, an den Gedanken, die Kirche als ein reich zusammengesetztes System zu behandeln. In Betreff der Ausdehnung des Chors und der Krypta blieb man sich nicht ganz gleich. Zuweilen erstreckte sich diese noch unter dem ganzen Kreuzschiffe hin, welches dann nothwendig die Erhöhung des Chors theilte. Häufiger finden wir dagegen, dass die Chorerhöhung zwar in das Kreuzschiff hineintritt, jedoch nur den mittleren Raum desselben einnimmt, so dass dann die Seitenarme als niedrigere Nebenräume oder Zugänge erscheinen, welche durch kleine, gewöhnlich

reich verzierte Einschliessungsmauern vom Chore getrennt sind. An sich war diese Einrichtung nicht günstig, indessen trug auch sie dazu bei, das Auge an einen malerischen Wechsel und an verschiedenartige Gestaltung nach der verschiedenen Bedeutsamkeit der Theile zu gewöhnen.

Hieran schloss sich denn auch die früheste Anwendung der Gewölbe. Während man das Langhaus noch mit grader Decke versah, erhielt die Krypta, weil sie den Chor tragen musste und einen breiteren, von einzelnen Säulen gestützten Raum bildete, nothwendig Kreuzgewölbe. Ebenso hielt man es für angemessen die Chornische, als die heiligste Stelle, durch ein Halbkuppelgewölbe auszuzeichnen, woran sich dann die Vorlage mit einem Tonnengewölbe anschloss. Das mittlere Quadrat des Kreuzschiffes, wenn es auch ohne Wölbung blieb, erhielt doch schon durch vier begränzende Gurtbogen den nöthigen Halt und eine deutliche Absonderung vom Langhause.

Die wesentlichsten Veränderungen begannen aber an den Details und zwar zunächst an den Säulen. Die Basilika hatte schon, indem sie Bögen an die Stelle des Architravs setzte, den engen Zusammenhang ihrer dichten Reihen etwas gelockert, aber der Säulenabstand war noch immer, wenn nicht ganz, so doch fast derselbe wie in der antiken Architektur. Dies änderte sich sogleich in den nördlichen Ländern, man nahm eine weitere Säulenstellung an, gelangte allmälig dazu, den Abstand genau oder ungefähr der halben Breite des Mittelschiffs gleich zu halten und bewirkte so, dass die beiden gegenüberstehenden Säulenreihen als symmetrische Begränzungen des Schiffes erschienen und jede Säule in näherer Beziehung

zu der gegenüberliegenden als zu der benachbarten derselben Reihe stand.

Diese neue Auffassung zog bald weitere Consequenzen nach sich. Waren nämlich die Säulenreihen Begränzungen des Mittelschiffes, so theilten sie diese Bestimmung mit der auf ihnen lastenden oberen Wand. Dem entsprach aber die antike Säule durchaus nicht, vermöge ihrer compacten Rundung, der ausgebildeten Form ihrer Kapitäle, der vollen Ausladung ihrer Basis bildete sie einen kräftigen Gegensatz gegen den oberen Bau und stand in keiner inneren Verbindung mit den Bögen. Dies musste um so mehr auffallen, als der ganz schmucklose Bogen mit der Mauer ein ungetrenntes Ganze bildete und mithin keinen Uebergang von der Säule zur Wand gewährte. Da lag es denn nahe, dass man die Säulenform verliess, die Stütze der Mauer ebenso einfach mit ihr verschmolz wie den Bogen, die Säule also durch einen blossen Mauerpfeiler ersetzte oder mit andern Worten die Mauer schon vom Boden an aufführte und nur durch Bogenöffnungen nach den Seitenschiffen durchbrach. Dies war eine zwar consequente, aber rohe Form, weder der Verbindung der Schiffe, noch der rhythmischen Anordnung günstig. Man behielt daher in andern Fällen die anmuthige Rundung der Säule bei, gab ihr aber angemessene Veränderungen. Da sie mit ihrer geringen Masse einem breiten Mauerstücke als Stütze diente, so musste sie den Ausdruck concentrirter Kraft erhalten, sich so darstellen, als ob sie vermittelst der von ihr ausgehenden Bögen sich zur Mauer erweitere. In diesem Sinne wurden ihre Theile behandelt. Die attische Basis, bekanntlich aus zwei Pfühlen und einer dazwischen liegenden Einziehung bestehend, wurde beibehalten, aber steiler, weniger

ausladend und höher gebildet; der Schaft behielt ebenfalls noch ungefähr das Höhenverhältniss der römischen Säule, er wurde nur stärker verjüngt, und blieb ohne Schwellung. Bei dem Kapitäl dagegen bildete sich eine ganz neue Form, das Würfelkapitäl. Von den antiken Kapitälen waren das dorische und ionische hier ganz unpassend; sie beziehen sich allzudeutlich auf den graden Architrav; auch waren sie diesseits der Alpen fast ganz unbekannt. Das korinthische, das einzige aus spät römi scher Zeit überlieferte, entsprach aber dem jetzigen Zwecke wenig. Seine ausladenden Theile waren zu zart für den Ausdruck concentrirter Widerstandskraft; die Curve des Kelchs stand zu der Kreislinie des Bogens in einem ungünstigen, schwankenden Verhältnisse, indem sie ihr ähnlich und doch nicht gleich war, sie disharmonirte wie die Secunde in der Musik. In der byzantinischen Architektur hatte sich zwar ein neues Kapitäl gebildet, das einem unregelmässigen Würfel oder einer abgestumpften und umgekehrten Pyramide glich, indem auf der kreisförmigen Oberfläche des Säulenstammes ein Quadrat auflag, das nun nach allen vier Seiten in schräger Richtung, gradlinig sich erweiternd aufstieg. Allein ungeachtet der feinen, künstlichen Filigranarbeit, welche die byzantinische Kleinmeisterei an diesen Seitenflächen anbrachte, war dies doch nur eine sehr rohe, unorganische Form. Auch finden wir nicht, dass sie diesseits der Alpen irgendwo nachgeahmt wurde*). Hier bildete sich dagegen eine andre, viel schönere Kapitälform. Sie bestand aus einem wirklichen Würfel mit rechtwinkligen,

*) Selbst nicht im Aachener Münster, ungeachtet der Meister S. Vitale in Ravenna kannte und benutzte. In S. Marco von Venedig findet sich dagegen dies byzantinische Würfelkapitäl.

nicht wie in jener byzantinischen Form schrägen, Seitenflächen, dessen Ecken aber nach unten zu so abgerundet sind, dass sie einem Kugelausschnitt gleichen. Dadurch erhalten denn auch die vier Seitenflächen statt der graden



rechtwinkligen Linie eine bogenförmige Begränzung*). Die Ausladung dieses Würfelkapitäls ist der des korinthischen entgegengesetzt, dieses schwingt sich nach innen, jenes strebt sofort nach aussen. Es hat eher eine Verwandtschaft mit dem dorischen Kapitäl, wenigstens spricht es wie dieses die Bedeutung des Tragens auf eine sehr kräftige und einfache Weise aus. Im Verhältniss zu dem Bogen und der oberen Wand enthält es einen sehr glücklichen und bedeutsamen Formgedanken; die vier senkrechten Seitenflächen scheinen dem Mauerpfeiler entnommen und stellen vorn und hinten die Wandfläche, seitwärts aber den Durchschnitt der Mauerdicke dar, der untere Kugelausschnitt leitet auf milde und kräftige Weise den runden Säulenstamm in diese vierseitige Form hinüber, und die auf den Ecken des Würfels entstehende Curve entspricht der Bogenlinie. Sie zeigt zwar das Aeussere

*) Eine andere Vergleichung und Beschreibung, die nicht minder richtig ist, giebt das englische Glossary of architecture (Oxford 1845) indem es das Würfelkapitäl als eine Schale (a bowl) mit gradlinig und würfelförmig abgeschnittenen Seiten bezeichnet.

einer kreisähnlichen Gestalt, während der Bogen das Innere darstellt und steht daher in einem Gegensatz, aber in einem, der ein innerliches Verhältniss zwischen ihnen anschaulich macht; denn beide zusammen stellen eine Art Wellenlinie, ein Steigen und Sinken dar; die kurze, ausladende Curve des Kapitäls giebt gleichsam den Anlauf zu der weiten, radförmigen Schwingung des Bogens. In Verbindung mit der steilen Basis und dem stark verjüngten Stamme zeigt sich die kräftige Ausladung des Kapitäls als das Resultat dieser aufsteigenden Bewegung und als die Erweiterung des Schlanken in die obere breite Wand. Zum vollen Abschluss dieses Wechsels von Ausladung und Einziehung kam nun noch eine Deckplatte auf dem Kapitäle hinzu. Sie ist mit Vorliebe behandelt, in ganz anderm Sinne wie in der antiken Architektur; immer von verhältnissmässig grösserer Höhe, dagegen wenig ausladend. Wenn sie senkrechte Seitenflächen hat, sind diese oft verziert, was in der klassischen Architektur nicht vorkam; meistens aber stellt sie einen Theil einer umgekehrten Pyramide dar und wird oben breiter, oder sie besteht aus einem Wechsel von Rundstäben und einer Kehle, ähnlich der umgekehrten attischen Basis, nur mit weniger kräftiger Ausladung. Sie soll offenbar nicht bloss abschliessen, sondern auch die Säule erhöhen, den Gedanken des Aufsteigens und Erweiterns noch einmal und kräftig wiederholen.

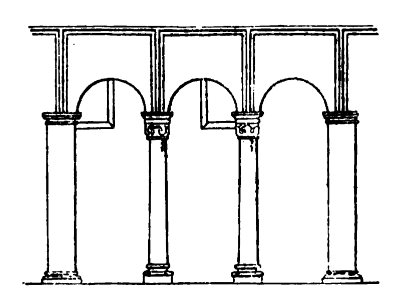
In diesem Sinne ist dann ferner eine Veränderung sehr bemerkenswerth, die mit dem Säulenfusse vorging. Indem man die attische Basis beibehielt, musste man ihr auch eine Plinthe geben, damit der volle Pfühl nicht unmittelbar auf dem Boden auflag. Diese Plinthe,

die mit ihren vier Ecken über den daraufliegenden kreisrunden Pfühl hinausstand und auf ihrer flachen Oberfläche durch einen tiefen Schatten von der kräftigen Rundung dieses Pfühles abgesondert war, entsprach nun freilich dem antiken Gedanken horizontaler Auflagerung, nicht dem des verticalen Aufsteigens; allein bei diesem kleinen und zu den Füssen des Beschauers liegenden Gliede war dieser Widerspruch nicht sehr auffallend. Dennoch verletzte er das Gefühl und man erfand ein Mittel ihn zu beseitigen. Man legte nämlich in die vier Ecken der Plinthe eine kleine Verzierung, welche den Contrast milderte und die gradlinige Form in die runde überführte. Anfangs erscheint sie wie ein Knollen, als ob man eine Thonmasse auf die Ecke gelegt, um sie auszufüllen, später bildete man sie zierlicher, etwa wie ein Blatt, das auf der Rundung aufliegend sich sanft und geschmeidig in die Ecke hineinbog; auch Thiergestalten wurden dazu benutzt. Einige Male, jedoch seltener, sind jene einfachen Eckklötzchen zwar beibehalten, aber um die ganze Rundung mit einer gefälligen Senkung herumgeführt, so dass der Pfühl wie aus einer Hülse sich empordrängt. In andern Fällen erlangte man ohne Anwendung dieser Klötzchen eine ähnliche Wirkung, indem man die Plinthe kleiner bildete und den darauf liegenden Pfühl über sie hinausreichen liess, so dass das Auffällige der horizontalen Auflagerung auch hier verschwand. Man sieht, wie rege und bewusst der Geist war, und wie bereit zu neuen Erfindungen, sobald er nur seinen Zweck klar erkannte.



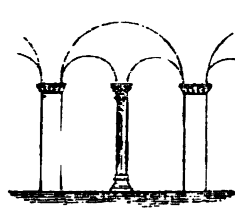
Nachdem man anfangs bald **Säulen** bald **Pfeiler** angewendet hatte, kam man auf den Gedanken, beide

zugleich abwechselnd zu gebrauchen. Beide ergänzten sich gewissermassen; die Pfeiler gaben den nöthigen Ausdruck der Solidität und die neben ihnen angebrachten Säulen den der Zierlichkeit. Vor Allem aber wurde dadurch der Rhythmus der Anordnung klarer und lebendiger. Wenn man nämlich die Pfeiler an die Endpunkte der im Mittelschiffe sich wiederholenden Grundquadrate stellte, so bezeichneten sie, vermöge ihrer grösseren Masse und ihres näheren Zusammenhanges mit der Mauer, die grösseren Abtheilungen, die Säulen aber vermöge ihrer abweichenden und feineren Gestalt, die weitere Theilung oder Halbirung derselben und zugleich die Breite der Seitenschiffe. Endlich gewährte diese Anordnung noch ein Feineres; sie bildete Gruppen. Die Pfeiler dienten als Einrahmung eines Einzelbildes, in welchem die Säule sich als Mitte darstellte und in ihren Bögen sich entwickelte. Diese Bedeutung blieb nicht unbemerkt, wir finden sie mit Liebhaberei herausgehoben. Zuweilen geschah dies im Uebermaass, indem man dem Wohlgefallen an reicher Gruppirung das rhythmische Gesetz opferte, entweder so, dass man statt einer zwei mittlere



S. Godehard, Hildesheim.

Säulen zwischen jedes Pfeilerpaar *) oder so, dass man zwei Pfeiler nebeneinader stellte, und mithin jeder Säule ihre ungetheilte Einrahmung zuwies, jede Gruppe oder die ganze Gruppenordnung isolirte **). In andern Fällen erzeugte es aber eine sehr schöne Form, indem man von Pfeiler zu Pfeiler, mithin über die dazwischen liegende Säule, einen blinden Bogen schlug, der die wirklichen Verbindungsbögen umfasste ***). Dadurch wurde die Gruppe abgerundet, zugleich aber auch der rhythmische Wechsel und die Bedeutung des Pfeilers als des wesentlich tragenden Gliedes betont, die Gruppe, deren Mittelpunkt die Säule bildete, harmonisch abgeschlossen, und dennoch der perspectivische Fortschritt der Längenrichtung durch die doppelte Bogenführung beschleunigt und belebt.



Echternach, bei Trier.

Aber auch ohne diese feinere Ausbildung war durch den Wechsel von Säulen und Pfeilern eine ganz neue Auffassung ausgesprochen. Die antike Regel, dass alle Glieder einer Reihe gleich sein müssen, war nun entschieden beseitigt, und eine andre, die der relativen Gleichheit, des Zusammenhanges durch Wiederkehr, ausgesprochen. Dies neue, dem Reime ähnliche Formgesetz, das wir schon früher in der Arabeske angedeutet fanden, war nun auch in die Architektur eingedrungen. Es blieb das ganze Mittelalter hindurch in Anwendung; auch

*) Beispiele werden unten in der chronologischen Erzählung bei der Beschreibung der romanischen Bauten in Sachsen angeführt.

**) Pöttnitz, bei Puttrich.

***) Häufig in Sachsen, Drübeck, Huyseburg (Kugler Beschr. von Quedlinburg S. 117 und 120.) Echternach bei Trier. (Schmidt, Trierische Alterth. Heft 2. Bl. 8.)

als man später, wie wir sehen werden, wieder eine grössere Uebereinstimmung der einzelnen Glieder derselben Reihe forderte, nahm man diese doch nie als eine totale, sondern liebte immer einen Wechsel in der Gleichheit.

Dieser neue Begriff der Symmetrie, indem er die Einheit jeder Reihe in sich brach, diente dazu, die beiden gegenüberstehenden Reihen näher zu verbinden. Der Säule stand die Säule, dem Pfeiler der Pfeiler gegenüber, der perspectivische Anblick liess daher keinen Zweifel, dass beide Reihen entsprechende Seiten eines Ganzen bildeten. Es war eine mehr malerische Symmetrie, die Gleichheit durch Spiegelung.

Diese Zusammenstellung von Säulen und Pfeilern in derselben Reihe führte bald auch zu einer noch näheren Verbindung beider. Die abstracten Formen des Runden und Eckigen, der schlanken Säule und des ungegliederten Pfeilers standen in zu schroffem Contraste. Dies veranlasste, dass man zunächst die Schärfe der Pfeilerkanten durch eine feine Höhlung milderte, dann aber bald diese Höhlung durch eine kleine Halbsäule ausfüllte. Dies hatte den Vortheil, den Pfeiler auch seiner Form nach mit der danebenstehenden Säule zu verbinden; diese spiegelte sich gleichsam in ihm, das Schroffe des Gegensatzes war gehoben*). Aber auch an und für sich war der Pfeiler dadurch verschönert, er erschien minder roh und schwer. Man bemerkte, dass man ihn nun auch allein ohne den Wechsel mit Säulen anwenden konnte, was wiederum manche Vortheile gewährte. Schon im Mittelschiffe hatte jener Wechsel verschiedener Formen etwas Gewaltsames, doch wurde es hier durch die symmetrische Gestaltung beider Reihen aufgehoben; im

*) Viele Beispiele in Sachsen z. B. Hecklingen. (Puttrich Bl. 29.)

Seitenschiffe dagegen blieb es sehr fühlbar, weil hier der wechselnden Reihe eine überall gleiche einfache Wand gegenüber stand, die nichts enthielt, was mit den Säulen correspondirte. Wurde dagegen die Reihe aus Pfeilern gebildet, so war zwar noch keine vollkommen symmetrische Verbindung mit der Aussenwand hervorgebracht, aber doch der Gegensatz gemildert.

Dies führte auch auf eine feinere Ausbildung der Bögen, deren rohe, scharfkantige Leibung gegen die abgerundeten und gegliederten Pfeiler in jener neuen Gestalt contrastirte. So lange noch neben den Pfeilern Säulen standen, konnte man an eine Verbindung des Bogens mit den Stützen nicht denken. Sobald aber die ganze Reihe aus Pfeilern mit halbsäulenartigen Ecken bestand, konnte man die Kante des Bogens durch Einkerbung und Abrundung zu einem Rundstabe umformen, dadurch die Uebereinstimmung von Pfeilern und Bögen erlangen, und zugleich der Halbsäule an der Ecke des Pfeilers eine höhere Bedeutung verleihen, indem sie nicht mehr als ein blosses Ornament, sondern als Trägerin des ihr entsprechenden Rundstabes am Bogen erschien. Die rhythmische Gruppirung und die wechselnde Symmetrie beider Reihen war nun zwar nicht mehr so stark betont wie sonst, dagegen hatte der perspectivische Anblick durch diese Rundstäbe, die sich von Pfeiler zu Pfeiler hoben und senkten, eine bisher ungekannte Lebendigkeit erhalten*).

Der Gedanke, die Säule mit dem Pfeiler zu verschmelzen, war aber ein fruchtbarer und führte auf einen ganz andern, wichtigern Gebrauch, indem man die Halbsäule nicht bloss als Einkerbung der Pfeilermasse

*) Kloster Bürgelin bei Puttrich und in Kallenbachs Chronologie.

innerhalb derselben bildete, sondern sie in kräftigerer Form, mit wirklicher Tragekraft, den Pfeilerflächen anlegte. Dies setzte freilich voraus, dass ein Bogen vorhanden war, dem diese Halbsäule als Stütze dienen konnte; allein dazu fand sich mehr als eine Gelegenheit.

Zunächst zeigte sie sich unter den Verbindungsbögen der Pfeiler. Bei grossen Dimensionen des Gebäudes und namentlich des Pfeilerabstandes war es wünschenswerth, den Mauerbogen, welcher die obere Wand trug, noch durch einen schmalen Gurtbogen zu verstärken, welcher die Mitte und mithin die wichtigste Stelle jenes breiteren Bogens stützte und zugleich demselben eine abgestufte und folglich belebte Gestalt gab. Dieser Bogen bedurfte dann eines vor dem Pfeiler vortretenden Trägers und wurde daher auf die Kapitäle der an den inneren Pfeilerseiten angebrachten Halbsäulen gelegt. Noch nöthiger wurden solche Halbsäulen, sobald man die Schiffe überwölbte. Dies geschah wohl zuerst in den Seitenschiffen. In manchen Gegenden, hauptsächlich in Frankreich, aber auch zuweilen in Deutschland, brachte man über den Nebenschiffen Gallerien oder Emporen an, wie sie in den byzantinischen Kirchen als Aufenthalt der Frauen herkömmlich waren. Wenn man auch im Abendlande diese strenge Scheidung der Geschlechter nicht für nothwendig hielt, so dienten solche Gallerien doch entweder als Sitz der Nonnen in Klosterkirchen oder als Sängerchöre oder überhaupt zur Vergrösserung des Raums. Unter diesen Gallerien schien dann die Anwendung des Kreuzgewölbes sehr rathsam. Aber auch sonst waren in diesen niedrigen Räumen die graden Decken auffallender, die Gewölbe leichter ausführbar, und schon als

Widerlager gegen die unter der hohen Mauer des Mittelschiffes stehenden Pfeiler nützlich. Man überwölbte daher häufig die Seitenschiffe, während man noch die Schwierigkeiten und Kosten der Wölbung über dem grösseren Mittelraume scheute. Hier brauchte man dann Halbsäulen an der Mitte der Pfeilerfläche und an der gegenüberliegenden Wand, um die Quergurten zu tragen. Man entdeckte auch sehr bald, wie günstig diese Anordnung für die Symmetrie dieser Räume war; denn beide Seiten, die Wand und die Pfeiler, zeigten nun gleiche Halbsäulen, zwischen denen zwar auf der einen Seite die Bogenöffnungen, auf der andern die Fensterwände lagen, die man aber sehr ähnlich machen konnte, wenn man die Fenster von einer jenen Bögen gleichen Mauervertiefung umgab. Man erlangte durch diese Verbindung von Pfeilern, Halbsäulen und Gewölben eine bisher noch ungekannte perspectivische Wirkung.

So entbehrte denn nur die dem Mittelschiffe zugewendete Pfeilerseite der Verstärkung durch eine Säule. So lange man hier die Balkendecke brauchte, war kaum ein grosser Nutzen für sie abzusehn. Zwar geschah es wohl, dass man dennoch auch hier und zwar hoch hinaufgehende Halbsäulen anbrachte, entweder um den Hauptbalken eine vortretende Unterlage zu gewähren, oder um grosse Gurtbögen darauf zu setzen, welche das Balkenwerk noch kräftiger stützten*).

*) Beispiele des ersten kann ich nur in England aufweisen in den Domen von Ely und Peterborough (Winkles Cathedrals II. p. 54 und 77), Beispiele des letzten theils in England (Binham Priory bei Britton Arch. Ant. III. p. 80.) theils in Italien, S. Prassede in Rom (Gutensohn und Knapp tab. 30), S. Miniato bei Florenz, S. Zeno in Verona, die Kirche zu Bari. (Agincourt. Tab. 25. Gally Knight Italy I. 33. 6, 39). Dass diese Fälle so selten sind und

Indessen waren dies wohl nur seltene Versuche, denn es dauerte nicht lange, dass man auch für das Mittelschiff, wenigstens bei reicher ausgestatteten Kirchen, die Wölbung als unerlässlich ansah. Die Gründe dieses Bestrebens mögen verschiedener Art gewesen sein. Ohne Zweifel dachte man zunächst an die Sicherung gegen Feuersbrünste, die bis dahin häufig und gefährlich waren, allein ebenso wenig war man gegen die ästhetischen Vorzüge des Gewölbes blind, man wusste es zu schätzen, dass die Kreisbögen des Gewölbes die Wände verschmolzen, bei aller Kargheit der Aeusserungen finden wir unzweifelhafte Andeutungen dieses Gefühls *).

Die Sicherheit dieses Gewölbes erforderte eine Unterstützung, die bis zum Anfange des Quergurts hinaufreichte und kräftig genug war, um denselben zu tragen. Dies konnte zunächst geschehen, und geschah oft in der Art, dass man an der Vorderseite des Pfeilers eine rechtwinklige pilasterartige Vorlage anbrachte, welche die Breite des Quergurtes erhielt. Wollte man dagegen, weil der Gurtbogen schmaler gebildet wurde, oder aus Schönheitsrücksichten, eine Halbsäule**) anwenden, so musste man das antike Verhältniss des Durchmessers

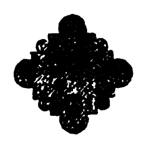
namentlich in Deutschland meines Wissens gar nicht vorkommen, mag daher rühren, dass man häufig die schon vorhandene Anlage einer vortretenden Stütze und eines Quergurts später zur Ausführung eines vollständigen Gewölbes benutzte.

*) So der Lebensbeschreiber des englischen Abtes Harold bei Erwähnung der 1062—1066 erbauten Abteikirche zu Waltham: Parietes arcuum aut testudinum hemicidiis (lies hemicyclis) foederantur. (Glossary of Arch. Oxford 1845 III. 30.)

**) Ich bediene mich der Kürze halber des Ausdrucks Halbsäule, obgleich diese Gewölbstützen häufig einen grössern Theil des Cylinders, ungefähr drei Viertel, enthalten.

zur Höhe des Stammes aufgeben, weil er dadurch entweder zu niedrig oder unförmlich geworden wäre. Man fand daher passend, sie schlanker zu halten, dafür aber sie weiter hinauszurücken, und mit dem Kern des Pfeilers durch eine rechtwinklige Mauervorlage zu verbinden, welche schmaler als der Pfeiler war, mit demselben auf jeder Seite einen einspringenden rechten Winkel bildete und also eine Vermittelung zwischen dem breiten Pfeiler und dem schlanken Säulenstamm gewährte. Diese Form entsprach dem Gewölbe sehr vollständig; denn die Halbsäule diente nun ausschliesslich als Unterlage des Quergurtes, während die vortretenden Ecken des Pilasters nicht bloss die zunächstgelegenen Theile des Gewölbes sondern auch die Schildbögen trugen. Sie empfahl sich daher auch für die Seitenschiffe, wo man sie natürlich auf beiden Seiten, und mithin auch an der Fensterwand, anbrachte und dadurch den Vortheil erlangte, dass sich jene der Bogenöffnung entsprechende Mauervertiefung sehr viel leichter und naturgemässer bildete. Selbst für die inneren Seiten der Pfeiler (unter dem Verbindungsbogen) war eine solche Vorlage zweckmässig, indem sie dem Bogen und seinen Stützen eine mehrfache Abstufung und dadurch eine mehr gegliederte und belebte Gestalt gab. Auf diese Weise zeigte der Pfeiler überall zwischen den Halbsäulen zweier aneinanderstossenden Seiten statt einer, drei rechtwinklige Ecken. Eine noch höhere Regelmässigkeit und Schönheit erlangte er aber, wenn man die mittlere dieser Ecken, diejenige auf welcher der Rand des Verbindungsbogens ruhete, abrundete und zu einer Halbsäule, von gleicher oder geringerer Stärke wie jene andern, umformte, welcher dann auch an diesem Theile der Bogenwölbung ein Rundstab entsprach. Der

Grundriss dieses ausgebildeten Pfeilers zeigte also statt eines Rechtecks eine künstlichere Gestalt, welche, wenn man die vortretenden Halbsäulen ins Auge fasst, ein Kreuz mit ausgefüllten Winkeln, und wenn man auch die vorspringenden Ecken und die zwischen ihnen liegenden Halbsäulen berücksichtigt, eine Art Stern bildet. Verfolgt man aber, wie es vom Mittelschiffe aus natürlich ist, die Richtung, in welcher sich der Pfeiler von der vordersten, den Quergurt tragenden Halbsäule abstuft, und zieht in Gedanken die Linie, welche durch die äussersten Punkte dieser Abstufung angedeutet ist, so erhält man ein Quadrat, das aber im Verhältniss zu dem ursprünglichen Pfeiler übereck gestellt ist. Durch diese Abstufung ist der Durchgang und die Durchsicht aus einem Schiffe in das andere in ähnlicher Weise erleichtert wie durch die runde Säule; allein statt der einfachen, abgeschlossenen Rundung ist jetzt eine mannigfaltige und bewegte Form gegeben. Es ist als ob die Pfeiler eine gegenseitige Anziehung auf einander üben, die, weil sie durch die Wand zurückgehalten, sich in der Mitte concentrirt, oder als ob die mittleren Halbsäulen, wie eifrige Diener da wo es nöthig ist, mit Bewusstsein und Eleganz vortreten. Mit einem Worte man hatte statt einer einfachen runden oder eckigen Masse eine reich gegliederte Gruppe, in welcher die Elemente des Eckigen und des Runden sich durchdringen und wechselnd verbinden.



Dieser Pfeiler enthält gleichsam den Keim oder den Extract des Gewölbes und selbst des ganzen Gebäudes; in den vortretenden Halbsäulen sind die Quergurten und die Scheidbögen, mithin die rechtwinkligen

Linien der Länge und Breite, in den mehr zurücktretenden die Diagonalen, endlich ist in der grösseren Höhe der vorderen und in der geringeren der übrigen Säulen das verschiedene Höhenmaass der Schiffe angedeutet. Einer dieser Pfeiler genügt, um die Hauptverhältnisse des Ganzen zu bestimmen. Er entspricht vollkommen dem Kreuzgewölbe und hängt mit demselben aufs Engste zusammen; das Gewölbe erfordert den Pfeiler, dieser jenes. Der Pfeiler hat den Vorzug auf festem Boden zu stehen, er scheint aus ihm hervor zu wachsen, sich zum Gewölbe zu entfalten und mithin diesem erst das Dasein zu geben. Allein das Gewölbe schwebt auf höchster Stelle, es ist die Seele des bewegten Lebens und sieht auf den Pfeiler als seinen Diener und Träger herab. Beide stehen in vollkommenster organischer Wechselwirkung.

Die Halbsäulen der Seitenschiffe und der Arcaden hatten noch ungefähr das antike Verhältniss der Höhe zum Durchmesser; der vordere Rundschaft des Mittelschiffs, der bis zum obern Gewölbe hinaufsteigen muss, ging weit über diese Gränze hinaus, und erreichte eine Schlankheit, welche bei einer freistehenden Säule unmöglich gewesen wäre. Allein dies erschien hier keinesweges auffallend; jene anderen Halbsäulen erklärten und rechtfertigten die Dicke des Schaftes, während die Pfeilerwand seine grössere Höhe motivirte. Er war ein Sprössling derselben Wurzel wie jene, der durch das Aufsteigen der Mauer, an der er haftete, ungewöhnlich hoch hinauf gezogen war. Er gab nicht mehr die Säule, sondern nur den phantastisch belebten Gedanken derselben, und grade das Hinausgehen über die naturgemässe Gränze war hier günstig, weil es den Beschauer anregte, ihn

gleichsam mit emporzog und zum Zeugen der weitern Entfaltung des Pfeilers zum Gewölbe machte.

Diese vollkommen durchbildete Form des Pfeilers ist jedoch bei weitem nicht immer angewendet. In manchen Fällen finden wir eine noch reichere Gliederung; oft ist namentlich im Mittelschiff statt der einfachen Säule eine Gruppe von drei Halbsäulen angebracht, die dann den Gewölbgurten noch näher entspricht; oft haben die starken Pfeiler an der Vierung des Kreuzes oder unter dem Thurme sechszehn oder noch mehr Halbsäulen und Ecken. Viel häufiger ist aber jene Entwickelung unvollständig. Zuweilen sind die Pfeiler unter den Arcaden ganz ohne Gliederung, während die nach den Schiffen gewendeten Seiten Vorlagen und Halbsäulen haben*); in anderen Fällen ist es umgekehrt, die Verbindungsbögen werden von Halbsäulen getragen, während die anderen Seiten grade Flächen zeigen**).



Dies letzte hing meist mit dem Mangel der Wölbung zusammen, da es sich von selbst verstand, dass solche Vorlagen des Pfeilers nur da stattfinden durften, wo sie etwas zu tragen hatten. Es findet sich daher bei Ueberwölbung der Seitenschiffe und grader Decke des Hauptschiffes, dass der Pfeiler auf drei Seiten oder auf einer gegliedert, auf der des Mittelschiffs aber nackt ist***),

*) So in den Domen von Mainz, Speyer, Worms und in Kloster Laach.

**) So in der Kirche zu Memleben, die kein Gewölbe hatte, und im Dom zu Würzburg, der auch anfangs für eine Balkendecke bestimmt war, aber auch in S. Sebald in Nürnberg ungeachtet des auf Kragsteine gelegten Gewölbes.

***) So in S. Ursula in Köln.

und bei der quadraten, also einen Pfeiler überspringenden Wölbung, dass dieser mittlere Pfeiler ohne Vorlage oder doch nur mit einer schwächeren als die anderen versehen ist*). Zuweilen begnügte man sich auch mit einer einfachen Halbsäule auf allen vier Seiten, und liess die Ecken des ursprünglichen Pfeilers ungegliedert und scharf hervortreten, wodurch denn die rhythmischen Verhältnisse des Grundrisses stark, aber auch hart ausgesprochen waren. Viele Meister konnten sich nicht entschliessen, der Halbsäule im Mittelschiffe jene schlanke Gestalt zu geben, hielten sie deshalb in gleicher Höhe mit den übrigen Säulen und liessen dann die Gewölbstützen entweder von dem Kapitäl dieser mittleren Säule oder von einem über demselben in dem Zwickel der Bögen angebrachten Kragsteine aufsteigen. In England gab man sogar häufig dem ganzen Pfeiler die Gestalt einer einzigen Rundsäule von ungeheurer Dicke, welche mit ihrem Kapitäl oder Gesims noch über die Wandfläche hinausragte und so die Stützen der obern Gewölbe trug, was denn begreiflicherweise dem ganzen Gebäude einen überaus plumpen Charakter aufdrückte.

Allein auch da, wo man den vollständig gegliederten Pfeiler und mithin jene schlanke Halbsäule anwendete, waren doch noch alle Details desselben sehr breit und massiv gehalten. Halbsäulen haben als solche, schon weil sie keine Verjüngung dulden und von oben bis unten einen unveränderten Cylinder darstellen, etwas Trockenes, was bei jener langgedehnten Halbsäule mehr als sonst auffiel. Ebenso trug die steile Basis, das

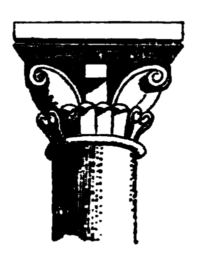
*) Jenes in den Domen von Basel, Naumburg und Bamberg, selbst bei übrigens völlig ausgebildeten Pfeilern, dieses in denen von Speyer und Worms.

einfache Würfelkapitäl, das starke Gesims und endlich die unverzierte Wand selbst dazu bei, die Lebendigkeit des Aufsteigens niederzuhalten. Allein in der That war dies dem ganzen Systeme entsprechend, besonders so lange das quadrate Gewölbe in Anwendung blieb. Wie dieses einen langsamen Gang ging, weit ausholend erst am dritten Pfeiler sich senkte, so musste auch in der Pfeilerbildung selbst die Bewegung noch eine feierliche, vorherrschend ernste sein. In diesen weit ausgedehnten Hallen durfte sich kein rascher Schritt hören lassen.

Eine gleiche Mannigfaltigkeit wie bei den Pfeilern herrscht auch bei den Kapitälen. An bestimmte Ordnungen und Regeln, wie die antike Baukunst sie gehabt hatte, war überall nicht zu denken; vielmehr ist Freiheit und Veränderung in Nebendingen ein Erforderniss dieses Styls. Selbst bei Kapitälen derselben Reihe wollte man keine völlige Gleichheit, sondern suchte Abwechselung. Jener eigenthümliche Begriff der Symmetrie fand hier seine vollste Anwendung; man forderte eine gewisse Regel, aber nicht nothwendig immer dieselbe, sondern lieber eine wechselnde und gern eine complicirte, welche dem Scharfsinne des Beschauers zu errathen aufgab. Zuweilen war die Form der Kapitäle durch die ganze Kirche gleich, zuweilen nur bei den Säulen von gleicher Höhe, so dass sie an den hohen Gewölbstützen des Oberschiffes abwich. Zuweilen war aber auch innerhalb derselben Reihe nur eine bedingte Gleichheit, so dass etwa die Höhe dieselbe blieb, aber die Ausbiegung oder die Verzierung sich änderte, jedoch so, dass die symmetrische Aehnlichkeit der gegenüberstehenden Reihe berücksichtigt wurde und auch gern so, dass auf derselben Seite eine Wiederkehr ähnlicher Formen, ein rhythmischer,

reimartiger Wechsel eintrat. Diese Abwechselung kann allerdings zu weit gehen, einen unruhigen wühlerischen Charakter tragen; gewöhnlich aber ist sie wohlthätig, sie zerstreut nicht, sondern fesselt den flüchtigen Blick, leitet ihn durch die Verschiedenheit auf die ihr zu Grunde liegende Regel, und macht auf die feinen Beziehungen der einzelnen Theile aufmerksam*).

Neben dem Würfel ist besonders die Reminiscenz des korinthischen Kapitäls zu bemerken. So selten eine genaue Nachahmung desselben vorkommt, so häufig findet man Anklänge daran mit Variationen, die bald eine dunkle, gedankenlos angewendete Erinnerung, bald aber eine sinnvolle Uebersetzung und Umgestaltung anzeigen. Man hielt den Gedanken einer



Entfaltung fest, die sich auf den Ecken und in der Mitte zusammenfasste, und wusste ihn durch mannigfaltige Pflanzenornamente, durch Thiergruppen, endlich durch einfache, bedeutungslose Ausladungen bald reich und in voller Harmonie, bald nur in Grundtönen auszusprechen. Daneben kann man als eine dritte Gattung die Kapitäle anführen, welche die Form des Würfels und die korinthische, die convexe und die concave Biegung, vermitteln. Dies geschah in verschiedener Weise. Entweder so, dass man das Eckige des Würfels gleichsam abschliff und so die Gestalt eines Beckens erhielt, so dass der Umriss weder die Höhlung des korinthischen noch die

*) Von grosser Schönheit sind die wechselnden Beziehungen der Kapitäle oft in französischen Kirchen z. B. in N. D. von Châlons-sur-Marne.

Ausbiegung des Würfelkapitäls hatte, sondern zwischen beiden blieb; oder so, dass man gar keine Ausladung gab, und das Kapitäl cylindrisch wie den Säulenstamm formte, und nur durch die Verzierung bezeichnete; oder endlich indem man beide Formen verband, unten mit dem schlanken Kelche des korinthischen Kapitäls begann, dann aber, statt diese sanfte Schwingung fortzusetzen, es schneller ausladen und sich oben fast viereckig gestalten liess, oder doch dem Kelche durch eine starke Ausladung der Blätter eine Aehnlichkeit mit der Würfelform *gab**).



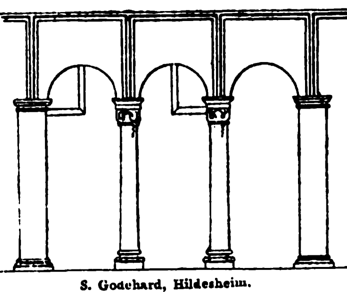
Allen diesen Formen war aber die schon erwähnte hohe, nach oben meistens erweiterte, Deckplatte gemein, so dass auch bei der grössten Aehnlichkeit mit dem korinthischen Kapitäl der Effect doch ein wesentlich verschiedener war. Bei manchen Pfeilerformen wurden endlich die Kapitäle niedrig und flach gebildet, so dass sie nur einem blossen Gesimse glichen, dies geschah namentlich bei den schweren Rundpfeilern des englischen Styls. Auch bei dem völlig gegliederten Pfeiler nahmen sie schon jetzt zuweilen die Form eines Kapitälgesimses an, indem sie nicht bloss den einzelnen Halbsäulen entsprachen

*) Die französischen Archäologen haben diese Formen zu classificiren versucht; sie zählen auf: konische, pyramidale, glokken-, herzförmige, vasenförmige (urcéolé, mit eingezogenem Rande), trichterförmige (infundibuliforme, mit concaver Ausladung des Kelchs), schalenförmige (scaphoide), gefältelte (godronné, Würfelkapitäle mit convexer Kannellirung der untern runden Theile) u. a. Vgl. Instructions du comité hist. des arts et monuments. Arch. du moyen age. p. 22.

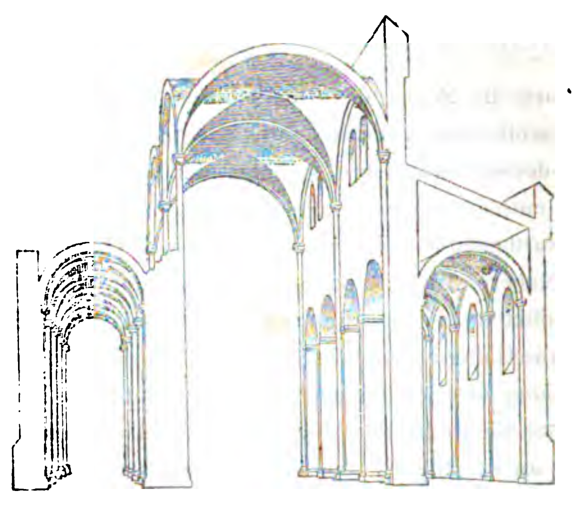
sondern um den ganzen Pfeiler, also auch um die scharf vortretenden Ecken herumliefen.

Die Verbindungs- oder Scheidbögen erscheinen in drei verschiedenen Formen. Entweder sie sind wie in der ältesten Zeit einfache Mauerausschnitte, oder sie bestehen aus mehreren eckig abgegränzten, von der Maueröffnung aus zurückweichenden Gurten, oder sie werden endlich durch einen oder mehrere Rundstäbe gegliedert. Die erste Form entspricht dem einfachen Wandpfeiler, die zweite dem gegliederten Pfeiler mit Würfelkapitäl, der Rundstab endlich feineren Halbsäulen mit kelchförmigen Kapitälen.

Auch die Wand des Oberschiffes erhielt erst durch das Gewölbe ihre vollständige Gliederung. So lange man Balkendecken anwendete, sah man hier nur horizontale Linien entweder bloss die eines einfachen über den Scheidbogen fortlaufenden Gesimses oder, in den Gegenden wo man reichere Ausstattung erstrebte, die der Gallerien, und endlich weiter oben die der Fensterreihen. Indessen gaben die Gallerien doch bald Gelegenheit die rhythmische Abtheilung des Schiffes auch hier anzudeuten, indem man entweder die Reihe der kleinen Säulen, aus denen sie bestand, an der Stelle, wo im Schiffe ein Pfeiler eintrat, auch durch einen kleinen Pfeiler unterbrach (wie in Gernrode im Harz) oder statt einer fortlaufenden Arcadenreihe nur über jedem Pfeiler eine Arcadengruppe von zwei kleineren, durch einen grösseren überspannten, Bögen anbrachte (wie in S. Ursula in Köln und in den normannischen Kirchen). Auch finden sich schon Versuche, das in den Pfeilern angedeutete Princip senkrechter Gliederung hier unmittelbar auszusprechen, etwa durch Linien,


S. Godehard, Hildesheim.

welche von der Mitte des Pfeilergesimses bis zu jenem Längengesimse aufsteigen. Durch die Einwölbung wurde endlich dies verticale Element vorherrschend, indem nun die ganze Wand nur durch die Gewölbstützen in hohe Wandfelder (travées) von sehr viel grösserer Höhe als Breite abgetheilt erschien. Die


Dom zu Speyer.

horizontalen Linien wurden dadurch zwar nicht nothwendig ausgeschlossen, vielmehr waren sie nützlich, um sowohl die Verbindung dieser einzelnen Wandfelder zu einem Ganzen auszudrücken, als auch um den Raum zwischen je zwei Gewölbstützen, der bei der quadraten Wölbung doch noch sehr gross war, nicht leer zu lassen und beide

mit einander zu verbinden. Allein die Einförmigkeit dieser langen Horizontalen war nun gebrochen, sie mussten sich den senkrechten Abtheilungen anpassen; die Gesimslinie wurde von den Gewölbstützen durchschnitten, oder legte sich um dieselben mit einer Verkröpfung herum, und die Bogenstellungen der Gallerien wurden so eingerichtet, dass sie mit jedem Wandfelde abschlossen und innerhalb desselben ein relatives Ganzes bildeten. Sie standen zu den Arcaden des Schiffes im Verhältnisse eines oberen Stockwerks, mussten sich daher nach demselben richten und gliederten sich wiederum zu Arcadengruppen, so dass über jedem unteren Bogen zwei oder drei der kleineren Bögen der Gallerie standen, die dann wieder von einem grösseren Bogen überwölbt wurden. Dadurch kam auch in die Stützen dieser Arcaden eine Mannigfaltigkeit; denn diejenigen, welche bloss einen der unteren kleineren Bögen zu tragen hatten, bestanden nun gewöhnlich aus einer einfachen Säule, während die, auf welchen die Ueberwölbungen dieser kleineren Bögen ruhten, aus mehreren gekuppelten Säulchen oder einem mit mehreren solchen Säulen umstellten Pfeiler bestanden. Da wo die grosse, das Gewölbe stützende Halbsäule die Gallerie durchschnitt, stiessen diese Bogengruppen der Gallerie mit ihren kleinen Säulen dicht an diese Gewölbstützen, schienen mit denselben zu einem Systeme zu gehören und machten dadurch die Durchdringung des verticalen und horizontalen Strebens anschaulich. Die Oberlichter erschienen dann als das dritte, höchste Stockwerk und mussten daher auch in ein bestimmtes Verhältniss zu jenen beiden unteren gebracht werden. Gewöhnlich bestanden sie nur aus länglichen, oben mit einem Kreisbogen geschlossenen Oeffnungen ohne innere architektonische

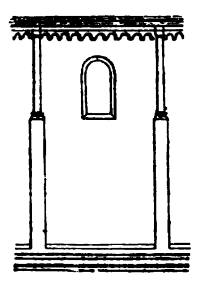
Abtheilung, von denen unter jedem Gewölbquadrate und mithin über je zwei Scheidbögen des Schiffes zwei angebracht wurden. Diese wurden jedoch wegen der Form des Scheidbogens und wegen des Vortretens der Diagonalgurten in die Mitte des Wandfeldes und näher aneinander gerückt, so dass sie durch diese Stellung nicht mehr eine im ganzen Langhause gleichmässig fortlaufende Reihe bildeten, sondern deutlich paarweise den einzelnen Wandfeldern angehörten. Später, besonders in den Gegenden, wo man überhaupt Schmuck liebte und wo die Gallerien herkömmlich waren, brachte man aber auch an diesen Fenstern, um sie den Gallerien entsprechend zu machen, Halbsäulen an, oder verzierte sie durch davorgelegte Bogenstellungen, wo dann gewöhnlich höhere Bögen die Fenster einrahmten und kleinere sie mit den Scheidbögen in Verbindung setzten. Hier sprach sich also schon in dieser Fenstergruppe selbst ein verticales Aufstreben aus, aber auch da, wo bloss zwei einzelne Fenster neben einander standen, zeigten sie sich im Verhältniss zu den unter ihnen gelagerten Bögen der Gallerien und des Schiffes als eine Zuspitzung und trugen dazu bei, die Gliederung des Wandfeldes als eines selbstständigen Theiles abzuschliessen.

Da die beiden einander gegenüberliegenden Wandfelder durch die Gewölbe kräftig verbunden waren, so bestand nicht nur jede Wand aus einzelnen Feldern, sondern das ganze Gebäude aus einzelnen quadraten, schlanken Räumen, die nur durch ihre Gleichheit und durch die zwar gebrochenen, aber doch noch stark markirten Horizontallinien verbunden waren. Darin lag denn ferner eine Aufforderung, das Mittelquadrat, das zwar auf allen vier Seiten offen war, aber dafür durch die Durchkreuzung

der Schiffe eine eigenthümliche Bedeutung hatte, ebenfalls als ein in sich abgeschlossenes Ganzes zu bezeichnen; man pflegte es daher mit einem höheren und reicheren Gewölbe, mit einer Kuppel zu versehen, die, um den Kreuzgewölben zu entsprechen, aus Gurten und Dreiecken zusammengesetzt, nicht kreisrund sondern achteckig gebildet wurde, und so entweder zu einer offenen Laterne hinaufstieg oder doch durch ihre Wölbungsart sich auszeichnete. So war also das rhythmische Gesetz des ganzen Baues als einer grossen, aus mehreren kleineren Gruppen bestehenden Einheit vollendet und der Gedanke des verticalen Aufstrebens einzelner Theile mit der Bewahrung der Einheit des Ganzen durch horizontale Linien sehr glücklich verschmolzen.

Gehen wir nun vom Inneren zum Aeusseren über, so schliesst sich dessen Ausstattung an die Abtheilungen des Inneren an, jedoch in der Weise, dass die horizontalen Linien hier deutlicher zu bestimmten Stockwerken werden, während die verticalen schwächer als durch die Pfeiler des Schiffes angedeutet sind. Das unterste Stockwerk, das der Seitenschiffe, wird oben durch sein Dachsims in derselben Höhe bekrönt, auf welcher im Inneren das Gesims über den Arcaden des Mittelschiffs fortläuft. Befinden sich Gallerien über den Seitenschiffen, so bilden auch diese mit ihren Fenstern ein besonderes Stockwerk des Aeusseren. Darüber steigt denn das Dach mit mässiger Steile bis an die Brüstung der oberen Fenster, welche also eine höchste Stufe bezeichnen. Die senkrechten Abtheilungen sind entweder bloss durch die

Fenster oder deutlicher durch einfache, mässig hervortretende Mauerstreifen s. g. **Lisenen***) bezeichnet; deren Verbindung über jedem Compartiment jedes Stockwerks entweder bloss durch ein gradliniges Gesimse und durch ziemlich weitgestellte Kragsteine, oder durch den **Bogenfries** d. h. durch kleine Bögen bewirkt wird, welche nach unten geöffnet, sich aneinander reihen und an die Lisenen anschliessen. Häufig findet sich jedoch der Bogenfries allein, ohne Lisenen, so dass er ununterbrochen über der einfachen und ungetheilten Wand fortläuft. Er erscheint dann nur als eine das Gesimse vorbereitende und unterstützende Ausladung, welche der horizontalen Gesimslinie die Andeutung einer verticalen Bewegung hinzufügt, und das Princip der Bogenverbindung, das im Innern herrscht, hier im verjüngten Maassstabe ausspricht.



S. Godehard, Hildesheim.

Häufig sind aber auch die Lisenen nicht bloss einfache Mauerstreifen, sondern ganz oder in ihrem oberen Theile

*) Dies sonderbare Wort ist nur im Deutschen bekannt, obgleich augenscheinlich aus romanischer Wurzel gebildet. Am Nächsten steht ihm das italienische Wort: **Lista**, Streifen. Die französischen Ausdrücke: lisière (Rand), lisse (ein Querbalken im Schiffsbaue) **lice** (Schranken, Weberkette) **lisser** (glätten) sind ohne Zweifel verwandten Ursprungs.

als Halbsäulen oder doch durch eine Art Kapitäl als Pilaster gestaltet. Sie erinneren dann einigermaassen an die Halbsäulen am Aeusseren der römischen Gebäude, welche aber einzelne grössere Bögen trugen und mithin wirkliche blinde Arcaden bildeten. Hierdurch erkennen wir den historischen Ursprung des Bogenfrieses; jener grosse, hochgewölbte Bogen ist gebrochen und der Horizontallinie des Gesimses enger angefügt. Dieser Fries ist also, wenn man will, eine Abbreviatur jener Arcaden, zugleich aber eine Umgestaltung derselben, welche das verticale Element besser durchführt, indem es die Säule bis an das Gesims hinauf zieht und nicht dem Bogen unterordnet. An gewissen Stellen, namentlich an der Chornische und an den Façaden, sind dann aber häufig diese Arcaden beibehalten, während an den Seitenwänden desselben Gebäudes der Bogenfries mit oder ohne Lisenen gebraucht ist. Dies entspricht zunächst der reicheren Ausstattung, welche jene Theile in Anspruch nehmen, es ist aber auch sonst angemessen, an der Chornische, weil es mit der Rundung harmonisch ist und den Umschwung mehr versinnlicht, an der Façade, weil diese überhaupt sich dem Beschauer öffnet und mithin breitere Abtheilungen geben muss. Es wird dadurch noch deutlicher, weshalb der Bogenfries den Seitenwänden entspricht, denn diese sollen eben keine Oeffnung, sondern vielmehr den ununterbrochenen Verlauf der Bogenreihen des Innern im Aeusseren anschaulich machen.

Denselben Gedanken finden wir auch in anderer Weise ausgesprochen. In manchen Gegenden ist nämlich der Bogenfries nicht üblich, dagegen das Oberschiff, da wo es über das Dach des Seitenschiffes herüberragt, mit blinden Arcaden versehen, die zuweilen durch Lisenen

wohl aus zwei Wülsten mit einem Plättchen oder noch reicherer Gliederung. Die runden Theile sind meistens, zuweilen auch die Höhlungen, mit Verzierungen bedeckt, deren ich unten, bei der Schilderung der Ornamentation, erwähnen werde. Durch jene steile Form entspricht das Gesimse dem Basament, welches unten, wie jenes oben, das Gebäude umzieht; denn auch dieses hat meistens den Wechsel von Rundstäben mit einer Höhlung, die hier auf einer verhältnissmässig hohen Unterlage ruhet. Oft ist es aber reicher gegliedert und daher steiler ansteigend und meistens kräftig und mit Sorgfalt behandelt.

An keiner Stelle zeigt sich die strenge Schönheit des romanischen Baues in grösserer Vollkommenheit als an den Portalen. Die Abschrägung der Seitenwände, die ich als eine gemeinsame Eigenthümlichkeit beider Style im vorigen Kapitel geschildert habe, wurde hier durch regelmässige Abstufungen quadratischer oder doch rechteckiger Form, also von gleicher oder fast gleicher Breite und Tiefe bewirkt, deren vorspringende Ecken die schräge Linie andeuteten, während die zwischen ihnen entstehenden Winkel sich für die Aufnahme entweder wirklicher, vollrunder Schäfte oder eingelassener und also nur theilweise vortretender Säulen eigneten und so die Verbindung und den regelmässigen Wechsel des Runden und Eckigen noch eher zeigten, als er sich an den Pfeilern des Inneren ausgebildet hatte. Diese Säulen erhielten dann wohl ausgebildete reiche Kapitäle und wurden durch ein über die Ecken sowohl als über die Säulen fortlaufendes und also die Abstufungen verdoppelndes Gesimse gekrönt, von welchem demnächst der Bogen aufstieg. Diese strenge und einfache Anordnung fügte sich leicht allen verschiedenen Ansprüchen

und gestattete, dass man sich mit einer Säule auf jeder Seite des Portals begnügte, oder den Wechsel von Ecken und Säulen zwei, drei oder vier Mal wiederholte, je nachdem man das Portal einfacher oder reicher halten wollte.

Da diese wichtigste Stelle den höchsten Schmuck erforderte, so wurden auch die Stämme der Säulen oft verziert, gewöhnlich so, dass diese Verzierung wechselte. Man beobachtete dabei jenes Gesetz der freien Symmetrie, machte daher die Säulen derselben Seite verschieden, oft mit rhythmischer Wiederkehr, hielt aber eine symmetrische Gleichheit beider Seiten fest. Diese war denn auch schon durch den Bogen bedingt; denn es verstand sich von selbst, dass die Abstufung der Wände an der Ueberwölbung fortgesetzt, und mithin jedes entsprechende Säulenpaar durch einen bestimmten Bogen verbunden wurde. Daher kam es denn auch, dass man diese einzelnen Bögen als kräftige Wülste behandelte und den darunter befindlichen Säulenstämmen gleich oder ähnlich verzierte, oder ihnen doch durch Aushöhlung ihrer Ecken eine leichtere, den innern Umschwung ausdrückende Form gab. Dieser regelmässige Wechsel runder und eckiger Schwingungen in gleich kräftiger Bildung gab dann dieser Wölbung in höherem Grade als im gothischen Style das Bild einer feierlichen Glorie, welche an den leuchtenden Glanz und den raschen Umschwung des Firmaments erinnerte. Dies wurde in verschiedenen Schulen verschieden aufgefasst. In gewissen Gegenden, namentlich in der Normandie und in England, liess man sich von dem Lichtgedanken zu sehr beherrschen, alle Verzierungen bezogen sich auf den Mittelpunkt des Kreises und hatten die Richtung des Ausstrahlens von demselben, wodurch sie entweder flach wurden oder die



Oxford.

Bogenlinie durchschnitten und schwächten. In Deutschland hielt man den Gedanken des Umschwungs fest, und suchte daher in den Ornamenten die innere Kreisbewegung oder das fortschreitende Heranwachsen der kräftigen Rundstäbe auszudrücken. Immer aber blieben die Portale die Stelle, wo sich die Ornamente vorzugsweise entwickelten. Daher finden wir hier zuerst auch das Bildwerk in reichem Maasse, und zwar theils in heiligen Gestalten, die als Relief im Bogenfelde oder als freie Statuen zwischen den Säulen angebracht sind, theils aber auch in phantastischen Bildungen mancher Art, bald mit symbolischer Beziehung, bald als freies schreckendes oder anlockendes Spiel.

Oberhalb des Portals enthält die Façade stets mehrere Stockwerke von Fenstern oder Arcaden, welche durch horizontale Gesimse getrennt sind, aber auch durch ihre Gruppirung und häufig durch die Verbindung höherer und niedrigerer Fenster die Verschiedenheit der drei Schiffe und mithin die verticale Abtheilung andeuten,

welche dann bei der Verbindung von Thürmen mit der Façade noch mehr betont ist. Nicht selten steht über dem Hauptportale, der Axe des Gebäudes entsprechend, eine s. g. Rose, d. h. ein kreisförmiges Fenster, dessen innere Gliederung einen Mittelpunkt mit einer grösseren oder kleineren Zahl von Radien darstellt und so den Gedanken der Centralisation und den des Bogens als des Lebenselementes der ganzen Structur bedeutungsvoll ausspricht.

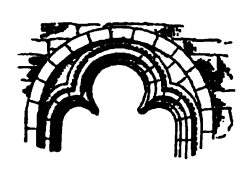
Eine zweite Stelle, wo, wie an der Façade und besonders am Portale, der ganze Reichthum des Styls angewendet wurde, ist die Chornische. Wie sie schon im Grundrisse die Kreislinie zeigt, so wiederholt sich diese nun auch in ihrer Verzierung auf das Mannigfaltigste. Der Krypta entsprechen kleinere, dem hohen Chore grössere, immer durch volle Bögen verbundene Arcaden, der Bogenfries wiederholt sich an den Gesimsen dieser verschiedenen Stockwerke, und unter dem Dache läuft endlich, wo es dem Gebrauche der Gegend entspricht, die Zwerggallerie mit ihren kleinen, aber durch tiefe Schatten kräftig markirten Hallen. Das Thema der Kreisschwingung ist also durch alle Tonarten variirt, wir sehen die heiligste Stelle von einer sphärischen Harmonie umgeben. Es versteht sich, dass auch sonst Alles, was der locale Styl von Ornamenten besitzt, hier angewendet ist; die Gesimse sind aufs Reichste gegliedert und prangen in allen zugänglichen Mustern. Was im Portalbogen zusammengedrängt und concentrisch sich bewegte, hat sich hier weiter entfaltet und über die ganze Concha ergossen; sie strahlt aus, was jener von dem Glanze des Inneren angedeutet hatte; aber auch hier ist dieser Glanz ein ernster und feierlicher. Das verticale Element ist in der Verzierung der Nische nicht besonders betont, weil es

in ihrer cylindrischen Form und in ihrem Dache, das über der Halbkuppel sich mit einer Spitze an das emporragende Kreuzschiff anlegt, hinlänglich ausgesprochen ist. Eben dadurch weist die ganze Structur dieses Theils nun auch auf einen Thurm oder eine das Mittelglied einer Thurmgruppe bildende Kuppel über der Vierung des Kreuzes hin. Hier findet jenes verstärkte Kreisen seinen Mittelpunkt, jene in den Arcadenreihen sich erhebende Schwingung ihre Spitze, und der im ganzen Bau angeregte Gedanke einer rhythmischen Centralisation seine plastische Erfüllung.

Eine äusserste Consequenz dieses Centralsystems war es, dass man in manchen Gegenden auch die Kreuzarme wie die Chornische abrundete, so dass dann die Kuppel, auf drei Seiten von gleichen Halbkreisen umgeben, über denselben schwebte, und das Langhaus als eine Ausstrahlung oder ein Ueberströmen dieser centralen Kraft erschien. Hier war wirklich eine, jedoch freilich durch die Beibehaltung des lateinischen Kreuzes stark modificirte, Annäherung an das byzantinische Centralsystem. In andern Fällen, wo die Kreuzarme rechteckig gebildet sind, stellt schon die Chornische an sich ein Centralsystem dar, indem sie durch einen Umgang von der Breite der Seitenschiffe vergrössert, und äusserlich auf ihrer Rundung mit mehreren wiederum halbkreisförmigen Kapellen besetzt ist, so dass dann der grössere Halbkreis von mehreren kleineren, wie von radialen Ausstrahlungen, umgeben ist. Noch häufiger wird etwas Aehnliches, aber mit schwächerer Wirkung, dadurch erlangt, dass auf der östlichen Seite des Kreuzschiffes, mithin auf beiden Seiten der Chornische, kleine Conchen angebracht sind.

An vielen romanischen Kirchen begnügte man sich nicht mit jenem Thurmsystem auf der Centralstelle des Kreuzes, sondern brachte ausserdem an der Façade Doppelthürme an, die dann aber immer zu jenem mittleren Kuppelbau in einer deutlichen Beziehung stehen und mit demselben eine Gruppe bilden, in welcher schon von Weitem der Gedanke einer aus einzelnen selbstständigen Theilen zusammengesetzten grösseren Einheit sich kräftig ausspricht.

Die Bildung der Thürme selbst ist noch sehr einfach. In viereckiger, kleinere Thürme auch in achteckiger oder in kreisförmiger Gestalt, erheben sie sich in vielen Stockwerken von gleicher oder doch wenig verschiedener Höhe, alle durch Gesimse und gewöhnlich durch den Bogenfries abgeschlossen, und, nur etwa mit Ausnahme des untersten, durch Wandarcaden oder Fenstergruppen verziert. Die Aussenwände des Thurms sind immer ganz senkrecht oder doch nur mit einer geringen pyramidalischen Verjüngung, dagegen liegt wohl in den wechselnden Fenstergruppen ein pyramidalischer oder rhythmischer Gedanke, indem sie in den unteren Stockwerken breiter, einfacher, in den oberen leichter und zierlicher gehalten sind. Hier finden sich mannigfaltigere Formen, als in den Fenstern der Kirche selbst, Formen, welche sich etwa an die der Gallerien anschliessen, indem die ganze Fensteröffnung durch eine oder mehrere Säulen getheilt und die sie verbindenden Bögen wieder von einem grösseren Bogen umfasst sind. Zuweilen ist bei einer dreitheiligen Fensteröffnung der mittlere Bogen überhöht, auch findet sich hier wohl schon die Kleeblattform, Beides



Zeichen der sich zum gothischen Styl, zum Schlanken und Aufstrebenden hinneigenden Tendenz. Eine hohe Spitze erhalten diese Thürme nicht, sie sind gewöhnlich durch ein mässig steiles Dach geschlossen, nicht selten so, dass auf ihren vier oder acht Seiten Giebel aufsteigen, zwischen denen jenes eingefugt ist.

Es bleibt mir jetzt noch übrig, die Ornamente zu charakterisiren. In dieser Beziehung ist freilich die Verschiedenheit der einzelnen Länder am Auffallendsten, nicht bloss in der Zahl der Ornamente und in den Stellen, an welchen sie angebracht sind, sondern auch im Principe ihrer Bildung; doch ist immer so viel Gemeinsames vorhanden, dass sich eine Uebersicht geben lässt. Die Stellen, welche verziert wurden, sind zunächst die Säulen, vor Allem die Kapitäle, oft auch die Pfühle der Basis, zuweilen auch die Schäfte. Dann die Bögen, besonders an den Portalen, manchmal auch die Bögen im Innern der Kirche, selbst bei roher eckiger Form; dies namentlich in normännisch-englischen Bauten. Wandfelder erhalten nur in gewissen Ländern mosaikartige oder flache, dagegen die Gesimse im Innern und noch mehr am Aeusseren häufig plastische Verzierungen. Im Ganzen folgt die Ornamentation auch hier dem richtigen Princip, die Bedeutung des Gliedes, an dem sie erscheint, zu versinnlichen; häufig aber ist sie willkürlich und gefällt sich gleichsam im Widersprechenden und selbst Abschreckenden. Zum Theil giebt sie ein blosses Linienspiel, ohne sich an irgend eine Naturgestalt anzulehnen, vielfach aber benutzt sie Motive aus dem Pflanzenreiche, aber ohne auf wirkliche Naturnachahmung Anspruch zu machen, in streng geregelter, conventioneller oder geometrischer Form. Oft gefällt man sich auch

darin, phantastisch gebildete Thiere, Larven oder diabolische Wesen schreckend oder mit derbem Scherze einzumischen, oder gar Reliefs mit menschlichen Gestalten, welche heilige oder profane Hergänge oft sehr dunkel darstellen, der architektonischen Form z. B. der Kapitäle aufzudrängen. Dies giebt denn bei einer noch wenig ausgebildeten Plastik und bei den Schwierigkeiten, welche ein beschränkter und abgerundeter Raum auflegte, unschöne, barbarische, gewaltsame Formen, die sonderbar gegen den feineren Geschmack und die strenge Haltung jener andern, linearen oder vegetabilischen Ornamente contrastiren. Aber dieser Contrast wurde so wenig bemerkt oder störend gefunden, dass man ihn in manchen Gegenden in gehäuftem Maasse herbeiführte. An eine feste Regel für die Verzierung einzelner Theile, wie in der griechischen Architektur, ist überall nicht zu denken; nicht bloss erheischte jenes eigenthümliche Princip der Symmetrie, dessen ich öfter gedachte, einen grösseren Wechsel, sondern man ging auch noch weit über dies Erforderniss hinaus, die Phantasie gefiel sich im Bunten und Abenteuerlichen. Dennoch kehren gewisse Ornamente häufiger wieder und die Natur der Sache schrieb für die Verzierung einzelner Theile Regeln, wenigstens im weiteren Sinne des Wortes, vor.



Die Würfelkapitäle sind oft ohne allen Schmuck,

oft aber auch verziert, und das in sehr anmuthiger, einfacher Weise, wie es die bestimmt gezeichnete Form dieses Gliedes bedingte. Der untere, abgerundete Theil blieb nämlich gewöhnlich frei, und auf den Seiten des Würfels ist die Verzierung meist mit ziemlich flacher Zeichnung angebracht, die dann wie ein Band oder Rahmen die untere Kreislinie umfasst, in der Mitte sich nach innen wendet, und in einem oder mehreren symmetrisch gestalteten Blättern, oder in einer Verschlingung zusammenläuft. Bei freistehenden Würfelsäulen findet sich auch, wie wohl selten, eine Verzierung der Basis, meist in Gestalt eines den Pfühl umschlingenden Bandes*).

Kelchförmige Kapitäle sind stets mit feinerem Blattwerk geschmückt, äusserst selten mit bewusster Nachahmung des Akanthus, meist in strengeren Formen idealisirt, die Stengel mit Pünktchen wie mit Edelsteinen besetzt, die Blätter regelmässig geschnitten. Erst in der späteren Zeit des Styles wird das Blätterwerk natürlicher, weich und anmuthig, dann aber häufig mit Thier- und Menschengestalten gemischt.



Am reichsten sind jene Kapitäle mit schlankem Halse und fast viereckiger Ausladung, welche die Motive des Kelchs und des Würfels vereinigen; hier finden sich unnachahmliche Verschlingungen von blossen Bändern oder von Pflanzenstengeln, die in Blätter auswachsen oder in Schlangen übergehen. Es herrscht bei dem kühnsten Spiel der Phantasie eine grosse

*) z. B. in der Michaëliskirche zu Hildesheim.

Ordnung und Klarheit, ein feines Schönheitsgefühl. Oft aber wuchert auch der Reichthum in wilder phantastischer Weise; fabelhafte Thiere mischen sich hinein und verschlingen sich mit langgedehnten Hälsen, Vögel in umgekehrter Stellung bilden die Ecken, Masken und diabolische Gestalten die Mitte. Man sieht, diese Meister sind die Nachkommen jener karolingischen Miniatoren; was sonst im Buche verborgen war, tritt in Steinschrift zu Tage, und ebenso wie dort contrastirt die Feinheit des Arabeskengefühls mit der Rohheit der natürlichen Gestalten.

Die Säulenstämme sind bald mit flacher, bald mit kräftigerer Sculptur verziert und variiren das Thema der Kannellur oder des Edelsteins. Oft sind sie von Blumengewinden bedeckt oder umschlungen, oft von Bändern, die sich dann in gradlinigen oder abgerundeten Rauten durchschneiden*). Zuweilen sind sie ganz mit spitz hervortretenden Prismen besetzt, wie aus Brillanten zusammengefügt, oder mit Zickzacklinien oder mit Sternchen bedeckt**). Die senkrechte Kannellur, der antiken ähnlich, findet sich vor, aber selten***), häufiger ist die gewundene, so dass der Stamm wie aus mehreren feinen Stämmen zusammengedreht erscheint †). Damit verwandt ist eine andere, nicht ganz selten vorkommende Form, wo die Säule aus vier dünnen Stämmen besteht, die in der Mitte ihrer Höhe wie weiche Rundstäbe durcheinander

*) Portal zu Mosburg bei Quaglio, Denkmale in Baiern 1816.

**) Portal zu Wechselburg bei Puttrich.

***) Häufiger im südlichen Frankreich. Im Norden in der Krypta zu Naumburg, in Ilsenburg u. a. a. O.

†) Portal zu Kloster Heilsbronn. Kallenbach Tfl. 18.

gezogen sind und einen starken Knoten bilden*). Der Gedanke der Gruppe drängt sich daher hier auf höchst kräftige Weise dem einzelnen Säulenstamme auf. Diesem mittleren Knoten entspricht auch die, schon den Uebergang zum gothischen Style andeutende Form, wenn ein Knauf als stark profilirtes Band die Mitte mehrerer Säulenstämme umzieht. Zuweilen endlich sind achteckige Stämme von phantastischem Bildwerk, von aufwärts gereckten, kämpfenden Thieren oder Menschen umgeben**).

Die Rundstäbe in den Portalbögen***) erscheinen wie ein Schiffstau (engl. *Cable*) gewunden, oder von rautenförmigen Bändern, von Blumengewinden, von Kreisen, die sich kettenförmig durchschlingen, umzogen, von wellen- oder wolkenartigen Linien bedeckt (*Nebule*). Oder sie wachsen in einzelnen Blättern, oder schuppenartig, oder in alternirenden Rollen, an den Stamm des Palmbaums erinnernd, hervor†). Oft bedecken auch eckig gebrochene Linien im s. g. Zickzack die Rundstäbe, als ob sie das Widerstreben der festen Masse gegen die Rundung andeuten wollten; in England ist dieses Motiv

*) So im Dom zu Würzburg eine der beiden, mit der Inschrift Jachin und Boaz versehenen Säulen, aus welchen Stieglitz die Wirksamkeit einer Baubrüderschaft (ohne Grund) schliesst. Aber auch sonst oft z. B. an der Neumarktskirche zu Merseburg.

**) So in der Krypta des Doms zu Freysing, s. Quaglio, Denkmale etc. in Bayern.

***) Für die Unterscheidung und Benennung der Ornamente haben Franzosen und Engländer viel mehr gethan, als wir. Vgl. über ihre Nomenclatur de Caumont, Hist. somm. S. 74, die Instructions du comité historique, und das Glossary of Arch., welches auf Tafel 77 bis 82 nicht weniger als 60 verschiedene romanische Verzierungen aufzählt. In der That ist England in dieser Beziehung reicher als Deutschland.

†) S. Kallenbach Taf. 27, 28.

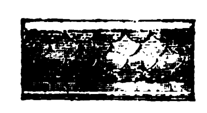
das vorherrschende. In den Höhlungen finden sich oft Schnüre von Kugeln oder Perlen, Reihen von Blumen oder Prismen (Brillanten). Menschen oder Thiergestalten kommen an den Bögen romanischer Bauten nur in gewissen Gegenden vor; im Allgemeinen hielt man den Gedanken des Schmucks, im Gegensatze gegen den des Bildlichen, fest, das ganze Portal sollte, wie das reiche Werk des Goldschmiedes, mit Edelsteinen, mit anmuthigem Blattwerk, mit wechselnden aber bedeutungslosen Formen glänzen, man verlangte daher eine rhythmische Beziehung, einen harmonischen Gegensatz der Theile, ein Ganzes, dessen Einheit durch die Darstellung lebendiger Wesen gestört worden wäre. So blieb es selbst da, wo man im ruhigen Drange nach Bedeutungsvollem und Abenteuerlichem in Wandfeldern und Nischen und selbst auf der ebenen Wandfläche Bildwerke einfügte. Für höhere Darstellungen diente dagegen das Bogenfeld über der Thüre; doch war man auch hier mässig, brachte verwickelte Gegenstände selten an, und begnügte sich, etwa das Bild des Herrn in ovaler Glorie, von zwei Engeln gehalten, das Lamm mit dem Kreuze, oder Gruppen von wenigen Figuren darzustellen, und oft liess man es bei der blossen Form des Kreuzes oder auch bei einfachen Blumengewinden oder Säulenstellungen bewenden.

Der Bogenfries ist meist ohne weitere Verzierung; erst in der späteren Zeit des Styls suchte man Abwechselung, indem man die Schenkel der Bögen blumenartig zuspitzte, oder eckig abschnitt, oder die Linie des Bogens mit einer Höhlung umgab. Zuweilen auch ist das von dem Bogen eingefasste Feld mit einer Blume, einem Stern oder Aehnlichem gefüllt. Am Gesimse brauchte man gern einfache gradlinige Verzierungen, die durch

einen regelmässigen Wechsel von Licht und Schatten sich weithin bemerklich machten. Dahin gehörte der Zahnfries, eine schmale, zurückweichende Linie mit übereckgestellten, also dreieckig vortretenden Steinen, die dann von jeder Seite gesehen, einen Wechsel von dunkeln und beleuchteten Seiten geben. Er bildet sehr häufig die Grundlinie des Gesimses, wo er dann die breiten Theile desselben von der Wand kräftig abschneidet. Auf einem ähnlichen Motive beruht die überaus oft



vorkommende schachbrettartige Verzierung, bestehend aus gleich grossen aber abwechselnd erhöhten und vertieften Stellen, von denen also jene hell und diese dunkel erscheinen. Auf grader Wand oder schrägen Flächen angebracht, haben die einzelnen Felder Würfelform (Würfelfries, franz. *damier*, engl. *square-billet*) *), an den Wülsten der Gesimse die vortretenden Theile die Gestalt eines ganzen oder halben Rundstabes, einer Rolle. Diese Form ist in Deutschland, Frankreich und England sehr häufig**) und hier unter dem Namen Billet (Billettes) wohl bekannt. Zuweilen sind die Rollen prismatisch, häufig alterniren sie auch nicht mit vertieften Stellen, sondern nur durch ihre Axe, was eine ähnliche Wirkung hervorbringt***). Ausserdem kommen an den Wülsten und in



den Höhlungen der Gesimse manche der Verzierungen vor, die ich schon bei den Bögen erwähnte, schuppen-

*) Caumont S. 76 und pl. VI. Nro. 17. Kallenbach Taf. VII. d. und IX. c. Glossary pl. 78.

**) Caumont und Glossary a. a. O.

***) Simons, Schwarz-Rheindorf tab. 2.

artige, tauartig gewundene, nägel-, rautenförmige u. dgl. Wenn Kragsteine unter dem Gesimse liegen, wie dies in Frankreich und England meistens der Fall ist, so sind diese entweder einfach oder sie nehmen die Gestalt von Köpfen, Masken, Ungeheuern an.

Für den Reichthum der Verzierungen kann man es als eine durchgreifende Regel ansehen, dass er in umgekehrtem Verhältnisse zu der organischen Ausbildung der Architektur steht. Je mehr diese vorgeschritten, desto mehr scheut man es, ihre Wirkung durch bunten Schmuck zu schwächen; je weniger diese zu thun giebt, desto freier ergeht sich die Phantasie im Ueberflüssigen. Aber dennoch muss man es im Ganzen als eine Eigenthümlichkeit des romanischen Styles auch bei seinen vollkommneren Erzeugnissen festhalten, dass er das Ornament, diese Mittelgattung zwischen bedeutungsvoller Plastik und reiner Architektur, liebt und mit grosser Schönheit ausgebildet hat. Es gehört dies mit zu seinem Charakter, hängt mit seinen Vorzügen und Mängeln zusammen.

Wir haben nun die Rundschau im Aeusseren und Inneren vollendet und können versuchen, uns den Eindruck, welchen die Gebäude dieses Styls zu machen pflegen, zu vergegenwärtigen und zu erklären. Im Ganzen ist es ein wohlthätiger, wir finden uns in der Mitte grossartiger, wohlgeordneter Verhältnisse, einer einfachen aber strengen Gesetzlichkeit, eines tiefbegründeten und doch leicht verständlichen Zusammenhangs. In diesen regelmässigen, viereckigen oder kreisrunden Formen spricht sich ein schlichter Sinn mit voller Klarheit und unerschütterlicher Bestimmtheit in kräftiger Ruhe aus; wir werden von dem Geiste kirchlichen Ernstes

ergriffen und glauben den Rhythmus feierlicher Hymnen zu hören. So wenigstens ist es bei den schönsten Bauwerken dieses Styls, die freilich nicht in grosser Zahl vorhanden sind, während in den meisten oder doch in sehr vielen Fällen die Ausführung hinter dem Gedanken zurück bleibt. Bald sind die Räume schwach beleuchtet und schauerlich, bald weit und hell, aber nicht genügend belebt; dort wirkt eine Ueberfülle schwerer Detailformen erdrückend, hier finden sich leere, ermüdende Flächen. Die bedeutsamen Formen, das Würfelkapitäl, die schlichten Cylinder der Halbsäulen, die weithin gespannten Gewölbe geben nicht immer bloss den Eindruck der Feierlichkeit, sondern oft auch den eines mühsamen, schwerfälligen Treibens. Wir hören nicht immer den Festschritt der Kirche und den leisen Tritt des Andächtigen, sondern oft auch den schleppenden Gang des Mönchs im langen härnen Kleide oder des Ritters unter der Wucht des Panzers. Wir erkennen in der Pracht des Schmuckes nicht immer die reine Stimmung des Lobgesanges, sondern oft bald die wüste Gedankenverwirrung des Schwärmers, bald die ungeschickten Scherze eines rohen Schülers in seiner Freistunde. Der Geist scheint unter der Last der grossen Verhältnisse zu ermatten und sich dafür gelegentlich durch übermüthige Ausbrüche zu erholen.

Diese Mängel finden sich nicht bloss in einzelnen, misslungenen Werken, sondern in der Mehrzahl, sie liegen offenbar nicht im Gedanken des Styls, aber sie hängen so innig mit dem Geiste der Zeit zusammen, dass sie schwer zu vermeiden waren. Daher erscheinen sie auch, wenn man sich auf diesen einlässt, in milderem Lichte. Jene leeren, unbelebten Wände geben einen Ausdruck der Bescheidenheit und Einfalt, welche sich

mit dem Nothwendigen begnügt; die schweren, gedrückten Säulen erscheinen wie das Uebermaass demüthiger Gesinnung, die überkräftigen Glieder wie ein unbeholfener Diensteifer, die bunte Ornamentik mit ihren phantastischen Ausbrüchen verräth die unter der ascetischen Regel fortlebende Naturkraft und bildet eine nothwendige Ergänzung; so starker Ernst bedarf so derben Scherzes. Wir lassen uns auch das Ungeschickte und Kindische gefallen, wenn wir wahrnehmen, wie nahe es mit der kindlichen Einfalt und Frömmigkeit zusammenhängt, auf der auch das Grosse und Gute beruhet. Indessen blieben diese Mängel nicht unbemerkt und erzeugten das Bedürfniss der Abhülfe. Da sie aber ebensowohl wie die Vorzüge des Styls aus dem Geiste der Zeit hervorgingen, so konnte dieser Geist sie nicht trennen, nicht diese beseitigen und jene behalten, sondern musste nach einem neuen Princip suchen, vermöge dessen er sein Ziel zu erreichen glaubte. Dies Bestreben brachte anfangs die Schwankungen des Uebergangs, endlich aber den gothischen Styl hervor.

Drittes Kapitel.

Der gothische Styl.

Die Uebergangsperiode, so schwankend und mannigfaltig sie war, zeigt doch deutlich eine gemeinsame, den verschiedensten Bestrebungen zum Grunde liegende Tendenz; die nämlich nach schlankeren, zierlicheren, bewegteren Formen. Die ruhige Würde des romanischen Styls war durch die Ausgleichung des verticalen Princips mit der Horizontallinie hervorgebracht; die Uebergangsperiode suchte nach stärkerem Ausdruck des Aufstrebens, hob daher jenes Verticale mehr heraus und gerieth dadurch in Widerspruch mit den noch beibehaltenen horizontalen Linien. Der gothische Styl endlich beseitigte dieses Hinderniss durch den kühnen Gedanken, von dem alten Herkommen horizontaler Lagerung ganz abzugehen, den ganzen Bau mit schmalen, senkrechten Gliedern zu construiren und die Wände nur als Raumabschluss der offenen Theile, als blosse Füllungen hineinzufügen. Indessen war dies kühne und scharfsinnige System nicht das

Werk eines Augenblicks, sondern mannigfach vorbereitet und angedeutet. Den Ausgangspunkt bildete das Kreuzgewölbe, da es verticale Stützen forderte. Daraus ergab sich als weitere Consequenz zunächst die Anwendung der Gurten, welche das schwere Gewölbe in ein Gerippe mit leichten Füllungen verwandelten, dann die Verkleinerung der Gewölbe, indem man sie statt in quadrater Form als schmalere Rechtecke behandelte, endlich der Spitzbogen, welcher auch der Rundung eine verticale Tendenz verlieh. Zuletzt kam noch das hinzu, was das ganze System vollendete, die Anwendung von Strebepfeilern und Strebebögen. Bisher nämlich bestanden die Wände des Oberschiffs und der Seitenschiffe noch aus mächtigen, dicken Mauern; jetzt kam man auf die wichtige Entdeckung, dass diese Wandstärke nur für die Gewölbträger, nicht für die dazwischenliegenden Theile nöthig sei. Man bildete daher hier, also in der Aussenwand an den Stellen, wo die Stützen der Seitengewölbe lagen, starke Mauerpfeiler, die, um grösseres Gewicht und daher grössere Widerstandskraft zu haben, bis über das Dach der Seitenschiffe emporragten. Man brachte eine ähnliche, wenn auch minder kräftige Verstärkung an dem Oberschiffe an, und konnte nun die dazwischenliegenden Mauern durchweg sehr leicht halten, zumal da seit der Anwendung oblonger Gewölbfelder die Gewölbstützen häufiger wiederkehrten und die Zwischenwände kleiner wurden. Diese Strebepfeiler konnten an den Wänden der Seitenschiffe einen beliebigen Vorsprung erhalten; am Oberschiffe aber, wo sie auf den Tragepfeilern des Schiffes nicht die erforderliche Basis fanden, konnte man sie nicht so stark bilden, wie es der Seitendruck dieses hohen und breiten Gewölbes erforderte. Dies

führte auf die Erfindung der Strebebögen, welche von den Strebepfeilern der Seitenschiffe ausgehend und zu denen des Oberschiffes hinansteigend diese stützten. Dadurch wurde der Seitendruck des oberen Gewölbes auf die äusseren Strebepfeiler zurückgeführt, und man konnte, indem man diese verstärkte, die inneren Tragepfeiler und die oberen Strebepfeiler leichter und schlanker bilden. Es war eigentlich die durchgeführte Anwendung derselben Regel, welche im Gewölbe zuerst erfunden war. Die ganze Construction bestand nun aus einem Gerippe von verticalen Stützen und den aus ihnen entspringenden Rippen, und alle Last ruhete auf den äusseren Strebepfeilern; bildete man diese, wie ihre geringe Breite und ihre Formlosigkeit wohl gestattete, in gehöriger Stärke, so konnte man alles Uebrige sehr leicht halten. Auch ergaben sich nun eine Menge von andern Consequenzen. Die Grundgedanken der Anordnung und Gliederung blieben dieselben, aber jedes Einzelne erschien in einem neuen Lichte. Wir werden daher die Uebersicht der einzelnen Theile auf's Neue beginnen und dabei in feineres Detail eingehen müssen, als früher, haben aber auch den Vortheil, dass des Zufälligen und Unverständlichen weniger ist und alles sich leichter aus dem Principe des Ganzen entwickelt.

Wir beginnen wieder mit der Betrachtung des Innern, wo besonders die Verwandlung der quadraten Gewölbfelder in oblonge wichtige Veränderungen hervorbrachte. Zuerst ging daraus die Gleichheit aller Pfeiler hervor; denn da jedes benachbarte Paar gemeinsam dasselbe Gewölbe stützte, so konnten sie nicht ungleich erscheinen, und da dies Band die ganze Reihe verkettete, so fiel der frühere Unterschied zwischen stärkeren und

schwächeren Pfeilern fort. Hiemit hörte denn auch das frühere System der Abtheilung des Langhauses durch die Wiederholungen des Mittelquadrates gänzlich auf, da weder die Gewölbe noch die Pfeiler diese Quadrate markirten. Hätte man auch die halbe Quadratseite als das Maass des Pfeilerabstandes beibehalten, so dass jeder dritte Pfeiler in eine Quadratecke fiel, so waren diese Pfeiler doch nicht mehr von den andern unterschieden und mithin nicht bezeichnend. Man ging aber auch allgemein bald von diesem Maasse ab, welches keine Vortheile bot und eine schwerfällige und kostspielige Häufung der Pfeiler, sowie eine allzusteile Form der Bögen herbeiführte. Man nahm vielmehr den Pfeilerabstand zwar kleiner als die Breite des Mittelschiffes, aber grösser als die Hälfte derselben, ohne dass sich eine feste Regel dafür bildete, welche den Architekten an freier Berücksichtigung seines Materials und sonstiger Verhältnisse gehindert hätte. Er übersteigt oft die Hälfte nur um Weniges, und erreicht selten zwei Drittel jener Breite. Auf diese Weise bildeten also die einzelnen Abtheilungen, sowohl im Haupt- als in den Seitenschiffen nicht Quadrate, sondern Rechtecke. Ich habe schon oben bemerkt, wie die schmalere Form der Gewölbfelder das pulsirende Leben der Gewölbe steigerte und beschleunigte, weil die Bewegung sich öfter wiederholte und unter spitzerem Winkel, also mit grösserer Kraft, von den Wänden ausging; dasselbe trat nun durch die Veränderung des Pfeilerabstandes in Beziehung auf die Perspective ein. Jedes Zusammenfallen der Dimensionen in den Abtheilungen der Länge mit denen der Breite des Raums giebt für die Uebersicht einen Haltpunkt; das Auge ist durch diese Uebereinstimmung beruhigt, während ein incommensurables

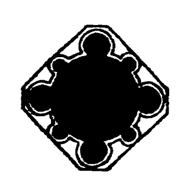
Verhältniss die Phantasie weiter hinausführt, und nach einem anderen Ruhepunkte zu suchen nöthigt. Auch die Gleichheit der Pfeiler war der Perspective förderlich; denn während früher die Verschiedenheit der mittleren Pfeiler und die grosse Entfernung der gleichgestalteten dem Auge Hindernisse in den Weg legte, die es überspringen musste, glitt es jetzt leicht von einem zum andern weiter, bis es am Kreuzschiffe eine vorübergehende, in dem stärkeren Anlaufe leicht zu überwindende Unterbrechung fand. So war also auch in der Perspective, wie an den Gewölben, ein regeres Leben, statt eines gravitätisch pausirenden, ein rascher, rüstig fortschreitender Gang eingetreten.

Eine weitere Folge dieser Gewölbtheilung war, dass die Höhe grösser, der Bau schlanker erschien. Manche Basiliken und romanische Kirchen hatten dieselbe Höhe wie die grössten gothischen Dome, aber diese erschienen schlanker*). Der Grund liegt darin, dass die Wandfelder zwischen den gewölbtragenden Pfeilern wirklich sehr viel schlanker geworden sind und in ihrer grossen Zahl und perspectivischen Verkürzung noch mehr so erscheinen, und dass sie als die körperlichen Schranken dem Auge den Maassstab der Höhe geben.

Diesem aufstrebenden Principe gemäss veränderte sich auch die Bildung der Pfeiler. Die Wandflächen und die vortretenden Ecken der früheren Pfeiler mussten fortfallen, weil die Wand, der sie angehörten, nicht mehr existirte; man musste sich daher nach andern Formen umsehen. Hier lag es nun nahe, wieder zur Säule, als

*) Die Dome zu Speyer, Mainz und Worms, die Sebaldkirche zu Nürnberg haben ungefähr dasselbe Verhältniss der Höhe zur Breite des Mittelschiffs, wie die Dome zu Amiens und Köln, drei zu eins.

der schlanksten Form, zurückzukehren, und dies geschah auch in manchen Gegenden. Die Schwierigkeit war nur, sie mit den Gewölbgurten zu verbinden. Es zeigten sich nur zwei Mittel; man behielt entweder die einfache Säule bei und liess dann die Gewölbträger von ihrem Kapitäle oder oberhalb desselben vom Kragsteine aufsteigen, oder man bildete eine Art Pfeiler, indem man dem runden Stamme Halbsäulen anlegte, die man im Seitenschiffe und unter den Scheidbögen, wie die Säule selbst, mit Kapitälen versah, im Mittelschiffe aber entweder ohne solches Kapitäl, oder mit einer Andeutung desselben bis zu dem Gewölbeanfang hinaufführte. Es bereitete dies indessen manche Schwierigkeiten, die Zahl der Gewölbgurten und der ihnen entsprechenden Stützen war nicht leicht auf den Kapitälen unterzubringen, jedenfalls war dadurch der Gedanke des senkrechten Aufsteigens nur schwach ausgedrückt. Man fing daher an, die anliegenden Halbsäulchen nach der Zahl der Gewölbgurten und Bogengliederungen zu vermehren, sie denselben ähnlicher und daher unter den stärkeren

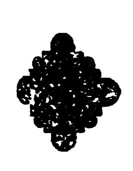


stärker, unter den schwächeren schwächer zu bilden. Dieser Pfeiler glich den zusammengesetzten, übereckgestellten des romanischen Styls, er war nur von den vortretenden Ecken, die noch allzusehr die Wandlinie markirten, befreit, an deren Stelle nun die Abrundung des säulenartigen Kerns getreten war. Allein auch diese war nicht ganz angemessen; zwischen der selbstständigen, fortlaufenden Kreislinie und den Halb- oder Dreiviertelsäulen bestand kein organischer Zusammenhang, sie waren willkürlich angelegt. Dies war aber um so auffallender, weil bei einer consequenten Auffassung des ganzen

Bausystems dieser innere Cylinder gar keine eigne Bedeutung hatte. Dachte man sich nämlich das Gerippe des Baues aus Gewölbgurten .und deren senkrechten Stützen bestehend, so enthielten diese äusseren Halbsäulen die wahre Function des Pfeilers; der Kern war nur eine passive, sie verbindende Masse, welche daher auch keiner eigenen Peripherie bedurfte, sondern nur durch ihr Zurückweichen zwischen den vortretenden tragenden Theilen bedeutsam wurde. Man verwandelte daher diese freibleibenden Theile des Kerns in Hohlkehlen und zwar von runder Gestalt, wie die Gewölbstützen auf welche sie sich bezogen, so dass sie ein diesem Vortreten entsprechendes Zurückweichen, eine elastische Bewegung, darstellten. Man bemerkte auch bald, dass diese Gewölbstützen nicht grade der Kreisgestalt bedurften, dass es vielmehr ihrer Beziehung auf die von ihnen getragenen Gurten besser entsprach, wenn man ihnen auf der Stelle ihres äussersten Vortretens ein Plättchen vorlegte und dagegen die Stelle, wo sie sich an die benachbarten Höhlungen anschlossen, dünner machte. Beide zeichneten daher im Durchschnitt des Pfeilers eine geschwungene Linie, in welcher der Gedanke elastischen Einziehens und Heraustretens noch anschaulicher und lebendiger wurde. Diese Verbindung von vortretenden Theilen und Höhlungen erinnert einigermassen an die Kannelluren der griechischen Säule, aber dennoch ist die Bedeutung völlig verschieden. Die griechische Säule ist ein einiges Ganze, die Kannelluren und die dazwischen gelegenen Stäge sind nur Aeusserungen dieser Einheit. An dem gothischen Pfeiler sind aber die vortretenden Rundstäbe jeder für sich in Beziehung auf einen bestimmten Bogen wirksam und der Kern hat keine selbstständige

Bedeutung, sondern nur die der Vereinigung dieser Stützen, das Ganze ist nur die Gruppe von mehreren Einzelnen. Der Name Bündelpfeiler, (franz. *colonnes en faisceaux*, engl. *clustered pillars*), mit welchem man häufig diese Pfeiler belegt hat, bezeichnet dies im Allgemeinen; die altdeutschen Werkmeister unterschieden deutlicher, sie nannten den ganzen Pfeiler Schaft, die einzelnen Gewölbstützen aber sehr ausdrucksvoll Dienste und bezeichneten die stärkeren, unter den vier Hauptgurten gelegenen und nach den vier Seiten vorspringenden, als alte, die andern schlankeren als junge Dienste.

Schon jene romanischen Pfeiler bildeten, wenn man von der Verschiedenheit ihrer runden und eckigen Theile abstrahirte und sie als ein Ganzes mit einfachen Linien umzeichnete, ein übereck gestelltes Viereck. Indessen war dies nur ideell, es bekam nicht wirkliche Gestalt; die Basis bestand, wie der Pfeiler selbst, aus lauter vorspringenden Ecken.



Bei den Bündelpfeilern wurde es viel anschaulicher, dass sie ein Ganzes bildeten, nach dessen Grundgestalt man zu fragen habe. Die Basis konnte diesen feinen Linien des Vor- und Zurücktretens nicht folgen; sie erhielt daher meistens die Gestalt eines übereckgestellten Quadrates, dessen äusserste Spitzen jedoch, entsprechend den stärksten Gurten und Bögen, vorn abgestumpft waren, so dass die ganze Figur, wenn man diese verhältnissmässig sehr kleinen Seiten mitzählen will, ein Achteck bildete. Anfangs bestand diese Basis des Ganzen aus einer einfachen Platte, auf welcher dann die Basis jedes einzelnen Pfeilers, in Gestalt eines kleinen Pfühles ruhete. Später

wurde sie höher, complicirter und organischer; die kleine runde Basis der einzelnen Cylinder stand nämlich nicht unmittelbar auf der untern, allgemeinen Basis des Pfeilers, sondern erhielt zunächst einen polygonförmigen Fuss welcher vermittelst einer Abschmiegung sich erweiterte, und nun erst mit seiner vordern Linie sich an jenes untere, ungleichseitige Achteck anschloss, und zwar unmittelbar, ohne alle trennende Gliederung. Die einzelnen Dienste wuchsen daher gewissermassen aus dem untern Achteck hervor. Diese Form ist insofern mangelhaft, als keine bewusste, gegliederte Abgränzung gegen den Boden vorhanden ist; die achteckige Masse steigt ohne Weiteres aus demselben auf. Allein sie sagt der Pfeilerbildung sehr wohl zu; wie im horizontalen Durchschnitt die Rundstäbe und Hohlkehlen in einander übergehen, so ist nun auch in der verticalen Gliederung kein scharfer Gegensatz, kein Anfügen verschiedener Theile, sondern ein allmäliges lebendiges Werden ausgesprochen. Deutlicher als an irgend einer andern Stelle sieht man hier eine vegetabilische Reminiscenz; der Pfeiler steigt aus dem Boden wie der Baum des Waldes, ohne Vorbereitung und Abgränzung, in einfach kräftiger Form, um erst weiter oben sich freier zu entfalten*). Die Zahl und Vertheilung der Dienste ist übrigens verschieden und hängt von der Höhe der Gewölbe und manchen andern technischen Rücksichten ab. Die regelmässigste Form ist die,

*) Kallenbach (die Baukunst des deutschen Mittelalters chronologisch dargestellt. 1847) will S. 29 diese scheinbare Vernachlässigung der Basis aus der Absicht erklären, „den Beschauer nicht am Boden fesseln zu wollen.“ Wenn man von Absicht sprechen dürfte, so war es eher die entgegengesetzte, das Gebäude an den Boden zu fesseln, es ungeachtet seines luftigen Aufschwunges enge mit ihm zu verbinden.

wo vier alte und acht junge Dienste den Schaft umgeben. Häufig ist jedoch die Zahl grösser, auch sind zuweilen die Seiten ungleich, so dass die Grundgestalt von dem übereckgestellten Quadrate mehr oder weniger abweicht. Oft ist die Breite des Pfeilers unter den Arcaden grösser als die Tiefe, oft die Seite des Hauptschiffes stärker als die der Seitenschiffe. Im Mittelschiffe finden sich bei reichster Ausbildung fünf Dienste, von denen der mittlere, stärkere den Quergurt, die beiden nächsten die Diagonalen, die beiden letzten die Stirnbögen an der Wand des Oberschiffes tragen. Im Seitenschiffe und unter den Arcaden ist dann wohl dieselbe Zahl, aber zarter gehalten und durch mannigfaltigere Zwischengliederung verbunden, bei grösserer Arcadenbreite auch wohl noch vermehrt.

Das Kapitäl lief anfangs, so lange man den runden Kern als Säule deutlich hervortreten liess, um diesen und die Halbsäulen herum; als der Bündelpfeiler völlig ausgebildet wurde, blieben die schlanken Höhlungen frei, und wurden nur von dem Blätterschmuck an den Kapitälen der nebenstehenden Dienste beschattet. Die Kapitäle der Dienste im Nebenschiffe und unter den Arcaden, alle in einer Höhe gelegen und eng aneinander stossend, bildeten auf diese Weise ein Ganzes; dagegen zogen sie sich bei weiterer Entwickelung des Pfeilers niemals mehr über die Dienste des Mittelschiffes, diese liefen vielmehr ununterbrochen bis oben hinauf und erhielten ihre Kapitäle erst unter den oberen Gurten.

Auch für die Gestalt und den Schmuck der Kapitäle entstanden jetzt andere Gesetze; an die Stelle jener wechselnden und springenden Symmetrie trat die Nothwendigkeit gleicher Behandlung, an die Stelle der

reichen Verschlingungen des gedrängten Blätterschmucks eine einfachere Zierde. So lange der Pfeiler massenhaft gebildet und von breiten Halbsäulen umgeben war, wurden auch die Kapitäle breit geformt und boten daher eine Stelle für reichen und phantastischen Schmuck dar; die schlanken Dienste gaben dafür keinen Raum und bei der harmonischen, weichen Bildung des Pfeilers musste das Kapitäl anspruchslos sein. Von dem Würfelknaufe, von jenen phantastischen Thieren oder Dämonen, von historischen Darstellungen war nicht mehr die Rede; das einfache Aufstreben der Dienste durfte nicht gehemmt, nicht unterbrochen werden. Daher kehrte man denn allgemein zur Kelchform zurück, aber nicht zu der des korinthischen Kapitäls, sondern zu einer steileren, mehr cylindrischen, die man dann nicht mit dichtem Laube, sondern nur mit leichteren Stengeln und Blättern, sogar



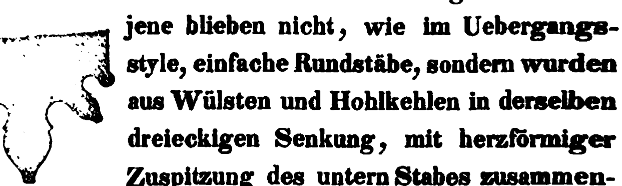
oft nur mit zwei Kränzen einzelnstehender, unverbundener Blumen umgab, so dass sie wie angeheftet da standen. Diese letzte Form war freilich ziemlich willkürlich und unorganisch und blieb weit hinter dem Blätterschmuck romanischer Kapitäle zurück, indessen wurde der Zweck dadurch erreicht, dass die edle Gestalt des Stammes durchblickte, wie durch das Frühlingslaub der Bäume. Daher hat denn bei einer gelungenen Ausführung des

Blätterschmuckes auch das gothische Kapitäl eine grosse Schönheit. Durch die zarte Schwingung seines Kelches leitet es sanft von dem senkrechten Stabe in den Bogen über; durch sein Blattwerk, das zwar nur auf den Diensten liegt, aber durch deren Nähe den ganzen Schaft zu umwinden scheint, verbindet es diesen soviel als nöthig zu einem Ganzen; durch das Spiel seiner horizontalen Schatten unterbricht es die bedeutsamen, aber doch endlich monotonen senkrechten Linien der Gliederung. In späteren Zeiten verkleinerte man die Kapitäle noch mehr und liess sie endlich an einigen oder an allen Diensten fort. Dadurch wurde freilich der Gedanke des Hervorkeimens noch deutlicher, die auf- und absteigende Bewegung des Verticalen noch flüssiger und rascher; aber dennoch war es kein Gewinn, weil nun die nothwendige Trennung der Bögen von ihrem Träger fortfiel und beide allzusehr in eine Masse verschmolzen.

Die Ausbildung der **Bögen** hielt mit der der Pfeiler gleichen Schritt. Die breiten eckigen Bänder, welche in den Arcaden des romanischen Baues den vortretenden Pfeilerecken entsprachen, verschwanden nun und der Bogen bestand wie der Pfeiler aus einem organischen Wechsel von Rundstäben und Hohlkehlen, nur dass beide noch zarter, weicher und effectvoller gehalten wurden, noch schärfer und schwungvoller das elastische Princip ausdrückten. Die Hohlkehlen waren daher tiefer, die Rundstäbe zugespitzt und besonders der untere mittlere, dem vortretenden alten Dienste der Arcaden entsprechende hoch durch ein vorgelegtes Plättchen (engl. *fillet*) verstärkt, so dass sein Profil nicht eine kreisförmige, sondern eine herzförmige, stärker geschwungene Linie giebt. Der Durchschnitt des Bogens bildet auf diese

Weise, wie der darunter liegende Theil des Pfeilers, eine dreieckige, nach der Mitte der Arcaden vorspringende Gestalt, er zeigt, wie jener, nicht eine ungetheilte, massenhafte Einheit, sondern eine reiche elastische Entwikkelung einzelner Glieder. Er erscheint daher als eine Fortsetzung des Pfeilers, aber zugleich als eine Steigerung der innern Bewegung desselben, so dass diese von unten anfangend je höher, desto reicher wurde. Am Boden die einfache, grade aufsteigende Basis, dann aus ihr aufwachsend die schlanken Stämme des Pfeilers, endlich über diesen sich neigend die noch zarteren Stäbe der Arcade.

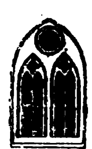
Dieselbe Form war denn auch für die Gurtungen des Gewölbes und für die Fenster maassgebend. Auch jene blieben nicht, wie im Uebergangsstyle, einfache Rundstäbe, sondern wurden aus Wülsten und Hohlkehlen in derselben dreieckigen Senkung, mit herzförmiger Zuspitzung des untern Stabes zusammengesetzt, nur mit dem Unterschiede, dass sie, weil sie die Stärke der Dienste nicht überschreiten durften, auf welchen sie ruhten, minder reich, und dafür mit Rücksicht auf ihre Entfernung von dem beschauenden Auge kräftiger gebildet wurden. Unter sich waren sie insofern verschieden, als die Diagonalgurten die einfachste Gliederung erhielten, die Stirnbögen und noch mehr die Quergurten eine reichere. Diese Gestalt der Gurten (oder, um genauer zu sprechen, Rippen) bedingte endlich eine andre Gestalt des Durchschnittspunktes der Diagonalen, weil in diesem neutralen Punkte weder die eine noch die andere Linie vorwalten durfte. Man bezeichnete daher ihr Zusammenstossen entweder durch einen runden Gesimskranz mit innerer Oeffnung oder noch häufiger durch einen



Schlussstein, der dann irgend eine bildliche Verzierung, meistens eine Blätterrose, erhielt.

Viel wichtiger wurde die Ausbildung der Fenster, sie gelang in solcher Weise, dass sie zu einer der grössten Zierden des gothischen Baues wurden. Um das System, das dabei zum Grunde lag, zu erklären, müssen wir wieder auf die Formen, die im romanischen Style und während des Ueberganges entstanden, zurückgehen. Im früheren romanischen Style waren sie ohne grosse Bedeutung, blosse Lichtöffnungen von geringem Umfange, die zwar durch ihre rundbogige Bedeckung dem Gedanken der Wölbung entsprachen, übrigens aber keine organische Verbindung mit den anderen Gliedern des Gebäudes hatten. Später versuchte man in verschiedener Weise ihnen eine grössere Bedeutung zu geben. Man setzte drei Fenster nahe aneinander, machte das mittlere höher als die beiden seitwärts gelegenen, und bildete so eine Gruppe, in welcher schon der Gedanke des Aufstrebens angedeutet war; man gliederte die Fensterwände nach Art der Portale, gab ihnen Abstufungen und setzte in dieselben Säulen, welche man durch einen der breitern Ueberwölbung untergelegten Bogen in Form eines Wulstes verband, man bildete auch wohl die Fenster grösser und theilte sie dann wie es bei den Luftlöchern der Thürme schon sehr frühe geschehen war, durch eine oder zwei Säulen, und verband diese unter sich und mit den an der Fensterwand angebrachten Säulchen durch Bögen. In diesem Falle lag es nahe, da denn doch die einzelnen unter diesen Bögen befindlichen Oeffnungen ein Ganzes bilden sollten, dies dadurch auszudrücken, dass man die äusseren Fensterwände durch einen, jene beiden kleineren Bögen überdeckenden grösseren Bogen

verband. Hier entstand dann nun aber über jenen kleineren Bögen ein Bogenfeld, das bei grösseren Dimensionen des Fensters und noch mehr bei Anwendung des Spitzbogens roh und leer aussah. Man half sich damit, dass man dann Kreise oder ähnliche dem Raume angemessene Figuren darin einschnitt.



Im gothischen Style fühlte man sofort die Nothwendigkeit, die Fenster höher und breiter zu machen, theils weil man stärkere Beleuchtung brauchte, besonders aber auch um die Mauer zu erleichtern und als blosse Füllung des Raums, wie sie es ja auch war, erscheinen zu lassen. So kam es denn dahin, dass sie mehr oder weniger den ganzen oberen Theil der Wand zwischen den Stirnbögen und der an ihnen fortgesetzten Pfeilergliederung ausfüllten. Natürlich konnten aber diese gewaltigen Fenster nicht eine ungetheilte Glasfläche bilden, man theilte sie daher zunächst vermittelst mehrerer, auf der Fensterbrüstung stehender, pfeilerähnlicher und durch Spitzbögen mit einander verbundener Pfosten (franz. *meneaux*, engl. *mullions*) in mehrere senkrechte Felder und suchte den Raum oberhalb derselben durch Kreise und ähnliche Figuren mit dazwischenliegenden Oeffnungen zu füllen. Dem Geiste des gothischen Styls gemäss geschah dies nun aber nicht mehr durch blosse Einschnitte in eine Steinfläche, sondern durch leichte Steinrippen die sich von jenen unteren Pfosten und ihren Bögen bis zur Spitze des Fensters erstreckten.

Man begann damit, dass man je zwei auf den Pfosten ruhende Bögen durch einen grössern, gleichfalls spitzen Bogen überwölbte und in den dadurch entstehenden inneren Raum einen Kreis hineinlegte, dessen äussere

Peripherie die unteren Bögen auf ihren äusseren Seiten (*Extrados*), den oberen an seinen inneren (*Intrados*) berührte. Hatte man ein mehr als zweitheiliges, etwa vier oder achttheiliges Fenster, so wiederholte sich dieses Verfahren, so dass man über den beiden grösseren Bögen und mithin innerhalb der Fenstereinfassung wiederum

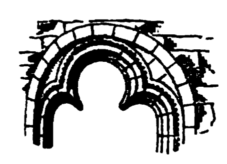


einen solchen Kreis anbrachte. Dies gab schon ein wohlgeordnetes pyramidales Aufsteigen, indem jedes Bogenpaar in der höheren Ordnung einen einfachen Bogen hervorbrachte, bis zuletzt nur einer, der der Einfassung, übrig blieb. Schwieriger war die Anordnung bei einer ungeraden Zahl der Oeffnungen oder der Doppelöffnungen, also etwa bei drei, fünf oder sechs unteren Arcaden; denn dann blieb immer e i n Bogen in der Mitte allein stehen, und man musste aus der Noth eine Tugend, aus dem Unregelmässigen eine Regel machen, und diesen Bogen höher oder niedriger halten, damit er als der Centralbogen sich von den übrigen unterschied. Im letzten Falle

gewann man Raum für die Senkung eines grössern Kreises, der sich seitwärts an die Nebenbögen anlegte, im ersten füllte man den obern Raum, so gut es ging, durch kleinere Kreise aus. Immer aber erschien die Kreisform nicht ganz befriedigend; zu leer wenn sie gross war, im Widerspruche mit den scharfen Spitzen, wenn sie denselben auflag. Dies führte denn auf die Anwendung



einer zwar kreisähnlichen, aber auch dem Spitzbogen analogeren Form. Wenn nämlich im eigentlichen Spitzbogen zwei Kreistheile auf ihrer convexen oder äussern Seite eine Spitze bildeten, so konnte man sie auch im umgekehrten Sinne aneinander fügen, so dass die Spitze auf der concaven Seite entstand. Schon im Uebergangsstyle, als man nach schlankeren und pikanteren Bögen suchte, war man auf eine solche Zusammensetzung gekommen. Man schnitt nämlich den oberen Theil des Rundbogens ab und legte einen Kreis darauf, der aber unten in gleicher Weise geöffnet war. So erhielt man eine dem Kleeblatte



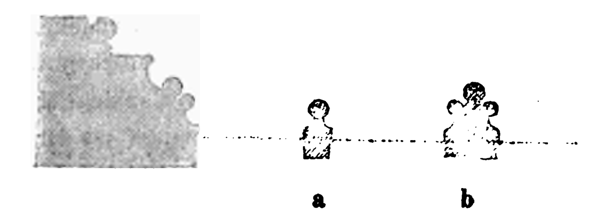
ähnliche Form, indem die beiden hineinragenden Spitzen gleichsam zwei untere Blätter und ein oberes schieden. Dies liess sich aber auch zur Bildung ganz abgeschlossener Figuren benutzen, indem man drei, vier oder mehrere grössere oder kleinere Kreistheile so zusammenlegte, dass sie sich nach der Mitte öffneten, nach aussen aber verbanden, mit den Spitzen der abgeschnittenen Stellen in den innern Raum hineinreichten, und so eine Figur bildeten, die einer flachen, aus mehreren Blättern bestehenden Blume glich. Die Franzosen und Engländer bezeichnen diese Figuren schlechthin nach der Zahl der Kreistheile oder Blätter, als Drei- oder Vierblatt (*trefoil*, *quatrefoil*), u. s. f., die deutschen Werkmeister brauchten dafür das Wort Pass, d. h. Maass, um die geometrische Bildung und die Fügsamkeit dieser Form anzudeuten. Beispiele von vier- und sechstheiligen Pässen sind in den oben abgedruckten Fenstern gegeben. In der That konnte man in dieser Weise unzählige Variationen hervorbringen und sie jedem beliebigen Raume anpassen. Man konnte nicht bloss die Zahl, sondern auch die Form der Blätter ändern, indem man grössere oder kleinere Theile des Kreises anwendete, oder auch die einzelnen Blätter, statt aus ungebrochenen Kreislinien, aus Spitzbögen bildete. Man konnte sie alle gleich, oder auch einzelne grösser machen als die andern, und sie so den unregelmässigsten Feldern anfügen, wie z. B. schon in der Fensterfüllung dem dreieckigen Raume, welcher von den Schenkeln der äusseren und inneren Spitzbogen und dem eingeschriebenen Kreise begränzt wird. Jeder solcher Pässe

lässt sich nun auch mit einer andern Figur umschliessen, und zwar wieder beliebig mit einem Kreise oder mit einem nach der Zahl der Blätter bestimmten Vielecke, in welchem dann die Seiten dieses Vielecks die Bögen des Passes tangiren und in jeder Ecke ein Blatt liegt. Dies Vieleck konnte ferner sowohl gradlinige als sanft gekrümmte Seiten haben, welches letzte bei dem Fenster, in der Umgebung von Bogen, mit Recht vorgezogen wurde. Hierdurch wurde die Haltbarkeit des Passes befördert, zugleich aber auch die Gestalt desselben viel lebendiger und anschaulicher. Denn nun entstanden zwischen den Bögen des Passes und den graden oder doch einfacheren Linien der Einfassung mehrere kleine Dreiecke, und zwar bald zwischen den einwärtsgehenden Spitzen des Passes und der Seite der Einrahmung, bald zwischen den Winkeln der letzten und dem runden Theile eines Blattes, welche ihrer Zahl nach den Blättern des Passes entsprachen und durch den Gegensatz der Einrahmung die Bogenform heraushoben. Indessen auch so wäre das Ganze des Fensters anfangs doch nur eine Art von Mosaik willkürlich zusammengesetzter Theile geblieben, die noch nicht, wie die grösseren Glieder des Baues, organisch mit einander verbunden erschienen. Durch eine bessere Gliederung der Pfosten wurde auch dies erreicht. Da die Fenster den ganzen Raum über den Scheidbögen füllten, und ihre Einrahmung mithin den Gewölbstützen und Gurtungen nahe lag, so gab man den Pfosten eine ähnliche, aus abwechselnden Hohlkehlen und Rundstäben bestehende Gliederung, so dass sie nicht mehr aus einem einfachen Rundstamme, sondern aus diesem als dem Kerntheile und zwei nach beiden Seiten abweichenden Kehlen bestanden. Da je zwei benachbarte Pfosten durch einen

Spitzbogen verbunden waren und somit eine selbstständige kleine Arcade bildeten, so deuteten diese Einschrägungen sehr passend das Innere dieser Arcaden, ganz entsprechend der Pfeilergliederung des Schiffes und selbst der Einrahmung des Fensters, an. Indessen wurde bei diesen grösseren Theilen die Schräge durch einen Rundstab begränzt, während sie hier ohne solche Gränze blieb und die Höhlung sich gleichsam ohne Halt verlief. Dies war bei der kleinen Dimension nicht auffallend, und es knüpfte sich daran ein fruchtbarer neuer Gedanke. Man konnte nämlich jene schrägen Plättchen, eben weil sie keine feste Begränzung hatten, auch als sich ablösend, gleichsam abblätternd, denken, besonders an der Stelle, wo der Kernstab selbst eine Biegung erhielt. Man liess sie daher in diesen kleinen Arcaden an dem senkrechten Theile des Pfostens fest anliegen, dagegen über dem Kapitäle desselben, wo der Spitzbogen anhob, dergestalt sich ablösen, dass sie im Innern desselben die Gestalt eines Kleeblattes erhielten, so dass sie sich auf jeder Seite des Bogens mit einer Spitze einwärts senkten, dann aber wieder zu einem obern Blatte emporstiegen und sich oben an die Innenseite des Spitzbogens anlehnten *). Dies gewährte mehrfache Vortheile. Denn nun trat die Gestalt des Spitzbogens schärfer hervor, der Rundstab zeigte sich als der eigentliche Kern des ganzen Gebildes, jener Kleeblattbogen schien den Spitzbogen zu stützen und diese reiche, nach innen gewendete Form gab der kleinen Arcade den Charakter eines selbstständigen Theiles. Zugleich hatte man durch diese bessere Gliederung des Pfostens auch ein Mittel gefunden, die

*) Vgl. das oben abgebildete dreitheilige Fenster.

Eintheilung des Fensters besser vorzubereiten, indem man grössere und kleinere (alte und junge) Pfosten wechseln liess. Diejenigen, aus welchen nur zwei kleine Spitzbogen entsprangen, erhielten jene oben beschriebene einfache Form (a); die andern aber, aus welchen nicht bloss zwei kleine, sondern auch zwei grössere, für die Ueberspannung der ersten bestimmte Bögen hervorgingen, bestanden aus einem mittleren stärkeren Rundstabe



zwischen zwei schwächeren, diese die kleinen unteren, jener den grösseren oberen Bogen tragend (b). Hierdurch erlangte man den Gewinn, dass schon die Pfosten von ihrer Wurzel an die Hauptabtheilungen des ganzen Fenstergitters anzeigten, zugleich gab es aber auch ein Mittel, die oberen Pässe oder anderen Figuren organisch aus diesen Stämmen zu entwickeln. Man liess nämlich die Rundstäbe da, wo der Pass oder Kreis auf dem Extrados des Bogens auflag, gleichsam ineinanderfliessen und erst bei der Abweichung wieder auseinandergehen. Die Einfassung der oberen Figur erschien dadurch wie eine Fortsetzung, oder wie ein Auswuchs der untern. Dies motivirte dann weiter die Entstehung des Passes innerhalb dieser neuen Figur; denn da sie aus demselben Stamme hervorging, welcher unten ein Plättchen mit der Kleeblattform gehabt hatte, so war es natürlich, dass derselbe auch hier seine Productionskraft übte und mit-



hin ein gleiches Plättchen bildete, welches sich in Gestalt eines Passes an die innere Seite der Einfassung anlegte und hier also eine auf jenem Stamme wachsende blumenartige Figur bildete. Da nun ferner auf allen Berührungspunkten diese Durchdringung der Rundstäbe eintrat, so konnte man auch die kleineren zwischen den Hauptfiguren liegenden Abtheilungen in gleicher Weise ausbilden; die Fensterfüllung bestand daher nun nicht mehr aus vereinzelten, aneinander gefügten Figuren und dazwischen gelegenen Lücken, sondern sie erfüllte den ganzen Raum, indem sie wie mit elastischer Kraft in jeden Winkel eindrang. Und da jede Figur aus der andern hervorwuchs, so erschien das Ganze wie eine aus der organischen Kraft der Pfosten von unten aufgeschossene Pflanzung. Besonders charakteristisch waren dabei die Bogenspitzen, welche wie unten an dem Kleeblattbogen

der Arcaden so oben in den Pässen überall von den Einrahmungen sich ablösten, in das Innere der Figuren hineinragten und die Blätter dieser blumenähnlichen Gestalten begränzten. Sie bildeten mit der Einrahmung der Figur überall ein sphärisches Dreieck, welches entweder in flachem Stein gehalten oder ganz durchbrochen wurde, und besonders in dieser letzten Gestalt das Ganze luftig und belebt machte. Die deutschen Werkmeister bezeichneten diese Spitzen mit einem derben Vergleich als N a s e n, die englischen nannten sie schlechtweg Spitzen (*cusp*, was indessen auch die Mondsichel bedeutet).



Obgleich klein, waren sie nicht unwichtig, indem in ihnen die treibende Kraft des Ganzen völlig frei und gleichsam übermüthig, ohne statischen Nutzen, ins Leere auslief. Sie wurden daher auch mit Sorgfalt behandelt und oft durch Kreuzblumen oder zierlichere Gliederung geschmückt. So war denn das Fenster ein durchgebildeter Organismus, die Pfosten erschienen wie Stämme, die aus dem Rücken der abgeschrägten Fensterbank hervorwuchsen, deren Aeste sich oben vielfach verzweigten und in einanderschlangen und mit immer reger Kraft im Innern freiere Gestaltungen hervortrieben. Zugleich aber war überall auch nicht eine Spur der Naturnachahmung; alles bewegte sich vielmehr dem Gesetze des Steines gemäss in geregelten, geometrisch messbaren Figuren*). Man

*) Meistens beobachtete man die Regel, dass alle in demselben Fenster vorkommenden Spitzbögen gleichartig, d. h. von gleichen Winkeln, mithin entweder alle gleichseitig, oder in gleicher Weise von dieser Form abweichend sein mussten. Daraus folgte denn, dass jeder innere und folglich kleinere Bogen den äusseren nur an einem

nannte diese Art der Verzierung, im Gegensatze gegen das an Kapitälen und einigen andern Stellen vorkommende Laubwerk, Maasswerk und wandte es wie an den Fenstern auch an anderen Stellen, an Gallerien, Wandfeldern, Giebeln und sonst, durchbrochen oder blind, an. Schon aus dieser Schilderung ergiebt sich aber, wie mannigfaltige Formen sich aus diesen einfachen geometrischen Grundgedanken entwickeln liessen; Geschmack und Phantasie hatten hier freies Spiel. Anfangs bildete man das Maasswerk in den Fenstern derselben Reihe in gleicher Weise, ziemlich bald ging man aber davon ab und gestattete sich Abwechselungen. Nur die Zahl der Pfosten war dann gleich, die Verschlingungen über denselben aber durften verschieden sein; insoweit fand daher jene freiere Symmetrie, die im früheren Style eine so bedeutende Rolle gespielt hatte, auch hier noch Anwendung. Bei den Fenstern fortlaufender Reihen brauchte man meistens die grade Zahl der Oeffnungen, bei solchen dagegen, welche die Mitte einer Gruppe oder einen Abschluss bildeten, also etwa bei den Fenstern des Chorschlusses, oder bei dem mittleren von drei Fenstern der Kreuzfaçade, zog man eine ungrade Zahl vor; jenes gab den Ausdruck des Unselbstständigen und mithin Fortlaufenden, dieses den einer centralen Einheit.

Auch die Gliederung der Wände nahm eine andere

Punkte berührte. Zuweilen jedoch ist der innere Bogen dem äusseren anliegend gebildet, mithin aus demselben Centrum geschlagen und daher, weil auf kleinerer Basis, spitzer oder mehr lancetförmig. Diese bei weitem weniger organische Anwendung ist in England, die andere in Deutschland und Frankreich vorherrschend. Ausnahmen kommen aber auch in Deutschland vor, wie z. B. am Portale der Frauenkirche in Nürnberg. Kallenbach Taf. 55.

Gestalt an. Das Gesims, welches in romanischen Bauten den Raum zwischen den Scheidbögen und den Fenstern als eine einfache horizontale Linie durchschnitt, kommt jetzt nicht mehr vor. Bei kleineren und einfacheren Kirchen war eine solche Theilung der Wand jetzt entbehrlich, da bei der grösseren Höhe der Seitenschiffe und der Scheidbögen und dem tiefer gelegenen Anfang des Fensters zwischen beiden nur ein geringer Raum übrig blieb. Bei höheren und reicher ausgestatteten Kirchen brachte man dagegen Gallerien an, welche jedoch nicht, wie die des romanischen Styles, die Tiefe der Seitenschiffe erhielten und nicht zum Aufenthalte eines Theils der Gemeinde dienten, sondern nur in der Mauer des Oberschiffes als ein schmaler Umgang hinliefen, der aber durch seine nach dem Schiffe zu geöffneten Arcaden ein mittleres Stockwerk bildete. Die Gliederung dieser Arcaden bestand, wie bei den romanischen Gallerien, aus kleineren von grösseren überspannten Bögen, entsprach aber durch die Zahl und die Abstände der Bogenstützen und durch das Maasswerk der Bogenfelder den Fenstern, von denen letzteres sich nur durch kräftigere Formen unterschied. Sie bildeten daher auch in dieser Beziehung einen Uebergang von den Tragpfeilern zu dem Stabwerk der Fenster, vom Schweren und Ernsten zum Leichten und Luftigen. Gewöhnlich haben sie eine unverzierte Mauer hinter sich, zuweilen ist diese aber auch von Fenstern durchbrochen, in andern Fällen dagegen fehlt auch der Umgang hinter ihnen und sie werden zu blinden Nischen, also zu einem blossen Ornament. In Ermangelung eines anderen technischen Ausdruckes mag man diese Gallerien nach dem Sprachgebrauche der englischen Archäologen

Triforium, Dreiöffnung, nennen, obgleich sie auf dem Continent nicht leicht diese Zahl bilden.

Diese Details waren im Kreuzschiffe und im Chore im Wesentlichen dieselben, nur meistens reicher und leichter behandelt, wie im Langhause. Die Neigung des gothischen Styls zu luftigen, heiteren Formen machte sich besonders im Chore, als der vornehmsten Stelle der Kirche, geltend. Daher verschwand denn zunächst die Krypta; wo sie sich bei gothischen Kirchen findet, rührt sie aus früherer Zeit her, und wir besitzen eine merkwürdige Aeusserung, welche uns zeigt, dass das Widerstreben gegen diese ältere Einrichtung ein völlig bewusstes war *). Man wollte diese trüben Hallen, dies drohende Dunkel nicht mehr, das Heiligthum sollte in Tageshelle, im lichten Scheine glänzen. Mit den Krypten hörte auch die bedeutende Erhöhung des Chores auf; höchstens legte man ihn zwei oder drei Stufen höher. Gewöhnlich wurde er nur durch ein niedriges Gitter von der übrigen Kirche getrennt, später auch wohl durch einen höheren Zwischenbau, Lectorium (Lettner) genannt, weil zum Vorlesen dienend. Vermöge desselben Bestrebens nach luftigeren Formen wurde denn auch der Chor vergrössert. Zunächst erhielt die Vorlage mehr als ein Quadrat, wenigstens vier Arcaden, also über zwei Quadrate. Die runde Apsis sagte ebenfalls dem neuen

*) Wolfram von Eschenbach im Titurel bei der Beschreibung des Tempels von Monsalvatsch:

Ob da war iht Gruffte?
Nein, Herre Gott, enwelle,
Dass unter Erden Schluffte
Reine Diet sich jemer falsch geselle,
Als etwenn in Grufften sich gesammet.
Man soll an lichter Weite
Christen Glauben künden und Christus-Ammet.

Style nicht zu; da man überall an Bögen, Pfeilern und Maasswerk gebrochene Linien hatte, so bedurfte auch der Chor einer polygonen Gestalt. Auch die Wölbung führte auf eine solche; die Rippen, welche man der Gleichförmigkeit und Haltbarkeit wegen auch in der Chornische anwendete, forderten grade Grundlinien für ihre dreieckigen Felder. Die einfachste Form war daher, dass man dem Chorschlusse drei Seiten gab, von denen die mittlere der Façade parallel war, die beiden anderen als Abschrägungen erschienen. Da aber die Gewölbrippen dieser drei Seiten in einen Schlussstein zusammenliefen, welcher einer Widerlage aus der Richtung des Langhauses bedurfte, so musste man diesen drei Seiten noch zwei andre hinzufügen, jedoch in einer Flucht mit den Seitenmauern der Vorlage, deren Gewölbrippen dann jenen des Chorschlusses entgegenstrebten, mit ihnen im Centrum des Polygons zusammentrafen und eine strahlenförmige Wölbung bildeten. Die Chornische bestand daher wenigstens aus fünf Seiten, wenn auch nur drei den eigentlichen Abschluss gaben, und umfasste nothwendig mehr als einen Halbkreis. Man nahm sie gewöhnlich aus dem Achteck. Bei dem Sechseck wurde die mittlere Seite zu breit, der Abfall der beiden anderen zu steil, die Wölbung unbequem; es kommt daher nur selten vor. Zuweilen findet man aber auch den Chorschluss mit fünf Seiten aus dem Zehneck*), zuweilen noch künstlichere Constructionen**). Nur musste immer die

*) Elisabethkirche zu Marburg, S. Arnual bei Trier, Stadtkirche zu Naumburg, Münster in Ulm.

**) Z. B. die Wiesenkirche zu Soest, wo die Chornische aus sieben Seiten des Zehnecks zusammengesetzt ist, so dass sie sich in ihrem Innern erweitert.

Zahl der Polygonseiten eine ungrade bleiben, weil sonst die Axe der Kirche in einen Winkel fällt. Indessen kommt auch dies vor*).

Eine andere, viel wirksamere Veränderung des Chores entstand, wenn man ihn nicht bloss länger, sondern auch breiter machte, indem man ihn mit Seitenschiffen versah, welche um die innere Chorrundung herumliefen und einen Umgang um dieselbe bildeten. Dies konnte geschehen, auch wenn die Kreuzarme ohne Seitenschiffe blieben, wo dann die Pfeilerreihen am Ende des Langhauses abbrachen und am Anfange des Chors wieder begannen. Weil indessen bei einer solchen Anordnung das Kreuzschiff gegen den vergrösserten Chor zu klein und das Abbrechen der Pfeilerreihen willkürlich erschien, zog man diese nun auch um die Kreuzarme herum, und gab mithin auch diesen Seitenschiffe, so dass das Mittelschiff aller Theile ein wirkliches Kreuz, ein inneres, dem äusseren der gesammten Kirche paralleles, bildete. Auch blieb es nicht bei dem einfachen Chorumgange, sondern man fügte demselben noch einen Kapellenkranz hinzu. Ohne Zweifel war dieser Zusatz den Ansprüchen eines glänzend gewordenen Cultus erwünscht, es lag ihm aber auch eine architektonische Nothwendigkeit zum Grunde. Die einfache Mauer des Umgangs erschien bei seiner weiten Peripherie und geringen Höhe im Aeusseren und Inneren schwerfällig; es genügte auch nicht, ihn polygonförmig zu gestalten, denn die Seiten dieses Polygons wurden entweder zu gross oder so vielzählig, dass sie sich der Rotunde näherten. Diesem wich man dadurch

*) Z. B. an dem durch vier Seiten des Zehnecks gebildeten Chorschluss des Doms zu Naumburg und an dem Kapellenkranze des Münsters zu Freiburg.

aus, dass man jeder Seite des Polygons einen kleineren, wiederum polygonförmigen, Anbau gab, der sich dann sehr wohl zu einer Kapelle eignete. Dadurch wurde nun zwar die Form der Umgangsmauer nicht anschaulicher, aber desto deutlicher sprach sich der polygonische Gedanke als das Bildungsgesetz für diesen Schluss der Kirche auf jedem Punkte aus. Die Eintheilung des ganzen Chorraums geschah gewöhnlich so, dass die Kapellenöffnungen den Seiten des Chorschlusses parallel liefen und mithin einem gleichnamigen Polygone von grösserem Maassstabe angehörten; man legte dabei aber, damit die Pfeileröffnungen und die Kapellen nicht zu breit wurden, gewöhnlich nicht das Acht-, sondern das Zehn- oder Zwölfeck zum Grunde. Die innere Rundung besteht oft in beiden Fällen aus fünf Seiten, die, wenn aus dem Zehneck genommen, den vollen Halbkreis bilden und dann auch von fünf Kapellen begleitet sind*). Sind sie dagegen aus dem Zwölfeck, so ergänzt sich der Halbkreis an den benachbarten in der Linie des Langhauses gelegenen Arcaden, es entstehen mithin sieben Polygonseiten und Kapellen**). Begreiflicher Weise kommen aber auch sehr viele andere Formen vor. Zuweilen ist der innere Raum dreiseitig aus dem Achteck und dann mit fünf Kapellen umgeben***), oder auch wohl aus dem Sechseck, was freilich meines Wissens nur im Münster zu Freiburg vorkommt. Dies hat denn aber die eigenthümliche Wirkung, dass die Kapellen, da die Dreizahl zu grosse Räume gegeben hätte, nach dem Zwölfeck construirt sind und

*) So in den Domen von Rheims, Soissons, Antwerpen und S. Quentin.

**) So in den Domen von Amiens, Beauvais und Köln.

***) So in N. D. de l'Epine bei Chalons an der Marne und in S. Ouen in Rouen.

mithin die grade Zahl sechs geben, woraus denn folgt, dass die Axe des Schiffes nicht die Mitte einer Kapelle, sondern eine Scheidewand trifft. Die Kapellen endlich sind fast immer mit drei Seiten des Achtecks geschlossen, wenn auch der Chorraum selbst aus dem Zehn- oder Zwölfecke construirt ist, weil diese grosse Zahl für die kleinen Abtheilungen nicht passend gewesen wäre und es nicht auf eine spielende Durchführung einer Grundzahl, sondern nur auf den Ausdruck des Polygonförmigen überhaupt, als der geeigneten Gestalt für diesen Theil, ankam.

Diese Umgestaltung des Chores und des Kreuzes änderte in vieler Beziehung den Charakter des Gebäudes. Im romanischen Style waren die Seitenschiffe bescheidene Zugänge für das andringende Volk, und wurden daher nur an dem für dieses bestimmten Langhause angebracht; jetzt erschienen sie als nothwendige Einrahmung des ganzen inneren und höheren Theiles der Kirche. Dort war der Chor zwar durch seine Erhöhung vom Volk gesondert, aber dafür von s. hlichten und kräftigen Wänden begränzt, einfach und ernst. Hier dagegen war er zwar nicht erhöht, aber von schlanken Pfeilern und von einer niedrigern Halle umgeben, vornehm von der Aussenwelt gesondert. Die alte Form athmete strenge Kirchlichkeit, die neue einen aristokratischen Geist. Gewisse Vortheile der ältern Anordnung wurden damit aufgegeben; der ganze Rhythmus war complicirter und schwerfälliger, die Bedeutung des Kreuzschiffes, durch seine Ausladung den Umschwung des Chors vorzubereiten, weniger anschaulich. Indessen war Alles heller und geräumiger, durch mannigfaltige Durchsichten und Reflexe belebt, mit luftigen, würdigen Hallen zu freier, aber ehrfurchtsvoller

Bewegung einladend. Der Geist der Strenge, der Jedem zwischen festen Mauern seine Stelle anwies, war gebrochen, und der Chor gewann durch das vielfache von allen Seiten auf seine Mitte fallende Licht und durch die bedeutungsvollen Durchsichten in seine Nebenhallen an Glanz und Pracht.

Endlich wirkte diese Vergrösserung des Chors und Kreuzschiffes auch wieder auf das Langhaus zurück. Man fand bei grösseren Kirchen die hergebrachte Zahl von drei Schiffen nicht geräumig und luftig genug, sondern vermehrte sie auf fünf, oder fügte den Seitenschiffen noch eine Reihe von einzelnen Kapellen hinzu. Dadurch wurde es dann vollkommen klar, dass das Ganze nicht als ein von Aussen her, nach bestimmter Regel unabänderlich Begränztes anzusehen sei, sondern als das Product einer inneren Kraft, die sich immer weiter ausdehnen, immer neue Ansätze hervortreiben konnte.

Ehe wir zur Betrachtung des Aeussern übergehen, muss ich noch einen Blick auf die Ornamentation des Innern werfen. Es ist auch hier eine merkwürdige Veränderung vorgegangen; jener oft überladene, oft aber auch schöne Reichthum des Ornaments im romanischen Style ist verschwunden, das gedrängte Laubwerk, die phantastischen Thiere, die schreckenden Larven sind verbannt, die Neigung zum Ueberraschenden und Wunderlichen ist unterdrückt, alles zeigt sich geregelt, die constructiven Theile werden nicht mehr durch Verzierungen verdunkelt, die plastischen Arbeiten nicht mehr durch die architektonischen Linien beengt. Der neue Styl hat aufgeräumt, er liebt nicht das Ungewisse und Räthselhafte, sondern heitere, klare Bildungen, nicht das Schwanken zwischen der Wirklichkeit und dem Gedanken, sondern

entweder die Natur oder die geometrische Regel. Er weist jedem seine Stelle ein für allemal an, bestimmt nicht bloss, wo Ornamente anzubringen sind, sondern bleibt sich auch in der Art derselben gleich. Menschliche Gestalten kommen nur als freie Darstellung, etwa als Statuen an Kragsteinen, oder höchstens an unscheinbaren Stellen, wo sie der Construction nicht hinderlich sind, als Engelgestalten an Consolen, in heraldisch geformten Figuren oder Köpfen auf Schlusssteinen, Thiere gar nicht oder höchstens an ähnlich verborgenen Stellen vor. Vegetabilische Formen finden sich nur an den Kapitälen oder zuweilen in der Höhlung eines Gesimses, niemals dicht gedrängt, sondern als einzelne Blätter in lichten Reihen oder leicht verschlungen. Dies Laubwerk hat auch nicht mehr die conventionelle, unverständliche Form, wie im romanischen Styl, man erkennt leicht, dass der Meister bestimmte einheimische Pflanzen im Sinne gehabt hat; aber er geht auch nicht auf eine Nachahmung der Natur aus, welche mit der architektonischen Strenge contrastiren würde, sondern unterwirft sie geometrischer Regelmässigkeit und passt sie dem architektonischen Zwecke des Gliedes an. Ausserdem kommt nur Maasswerk vor, eine künstliche, scheinbar verwickelte, aber doch nach geometrischen Gesetzen construirte Linienverschlingung, und auch dies wurde nicht willkürlich angebracht, sondern nur da, wo es sich aus dem Constructiven von selbst ergab, in den Fensterfüllungen, an Brüstungen der Gallerien, oder auf Wandfeldern, die aber jenen Theilen symmetrisch entsprachen und also auch eine bauliche Beziehung hatten.

Diese Mässigkeit in der Ornamentation war nicht etwa das Werk einer klugen Zurückhaltung oder eines

nüchternen Sinnes, sondern ein unmittelbares Ergebniss des Constructionsprincipes. Der ganze Bau ging so vollständig aus diesem Princip hervor, er bildete so sehr einen in sich zusammenhängenden Organismus, dass er keine fremdartigen Anfügungen duldete, sondern das Ornament, dessen er bedurfte, selbst erzeugte, und den ganzen Raum erfüllte. Die constructiven Glieder waren ohnehin so belebt und so bedeutsam, dass sie die Stelle des Ornaments vertraten. Die Schwingungen der Bögen und Gurten, die feine Gliederung der Pfeiler beschäftigten das Auge vollauf und erinnerten so sehr an das freie Leben der Natur und an vegetabilische Formen, dass der Vergleich mit wirklichen Naturbildungen nur nachtheilig wirken und die Stimmung, welche sie hervorbrachten, stören konnte.

Allein diese Sparsamkeit bezog sich nur auf plastische Ornamentation, nicht auf den Farbenschmuck. Auch hier war zwar eine Aenderung eingetreten. Die grossen Darstellungen heiliger Gegenstände, mit welchen die Mauern der romanischen Kirchen ausgestattet zu sein pflegten, kamen hier nicht mehr vor, weil die Wandflächen, auf denen sie stehen konnten, verschwunden waren, aber die Farbe wurde nicht verschmäht, sie wurde, wie einst in der griechischen Kunst, angewendet, um die Wirkung der Gliederung zu verstärken. Man gab daher den einzelnen Diensten der Gewölbgurten verschiedene, nach Maassgabe ihrer Stellung wechselnde oder symmetrisch wiederholte Färbung, bald einfach, bald mit einem leichten Muster, wodurch es denn dem Auge leichter wurde die einzelnen Glieder von den benachbarten zu sondern, und ihre Beziehung zu entfernteren wahrzunehmen. Die Farben, wie wir an den erhaltenen Spuren

sehen, waren meist dunkel und kräftig, an den Stellen reicheren Schmucks, namentlich an den Kapitälen, mit Vergoldung untermischt, gewiss aber mit einer feinen Berücksichtigung der Tinten so gewählt und zusammengestellt, dass sie einen harmonischen Eindruck hervorbrachten. Die moderne Bildung hat uns an eine scharfe Sonderung des Gebiets der plastischen Form von dem der Farben gewöhnt und erschwert uns die Vorstellung von der architektonischen Wirkung solcher Polychromie; das Mittelalter liebte die Farben und konnte Stärkeres ertragen. Indessen dürfen wir uns auch von einzelnen Versuchen der Wiederherstellung dieses Farbenschmucks nicht allzusehr leiten lassen und müssen erwägen, dass der Eindruck des Bunten und Unharmonischen, den sie uns leicht machen, verschwinden muss, wenn diese Vielfarbigkeit durchgeführt ist und den ganzen Raum gleichmässig erfüllt. Jedenfalls aber lässt sich nicht verkennen, dass diese verschiedenartige Färbung der Architektur vortheilhafter war, als ein einfarbiger Anstrich, der die Bedeutung der einzelnen Glieder nothwendig abschwächt.

Mit dieser Färbung der Wände standen denn auch die Glasgemälde der Fenster in nothwendiger Verbindung. Man könnte geneigt sein, sie schon aus der Gewohnheit heiliger Darstellungen in der Kirche zu erklären; denn in der That gaben im gothischen Bau die Fenster die einzigen Flächen, die solche aufnehmen konnten. Indessen entstanden sie doch nicht aus diesem Bedürfnisse; schon die alte Kirche liebte mehrfarbige Fenster und im späteren romanischen Style begann, sobald man grössere Fenster anlegte, neben den Wandgemälden die eigentliche Glasmalerei. Diese ging vielmehr aus dem architektonischen Gefühle hervor.

Es kam nicht darauf an, wie man oft gesagt hat, den Kirchen ein ehrwürdiges, geheimnissvolles Dunkel zu geben, denn der gothische Styl liebte das Luftige und Helle, wohl aber brauchte man ein ruhiges und mildes Licht, das nicht, indem es einzelne Theile grell beleuchtet, andere in tiefe Schatten setzt, und dadurch störende, bei dem Wechsel der Tage unberechenbare Contraste hervorbringt. Dies Bedürfniss wurde jetzt dringender als je, weil die Fenster grösser wurden und die feine Gliederung mit ihren tiefen Höhlungen durch allzuhelle Lichter völlig entstellt worden wäre; die gebrochenen Linien und weichen Uebergänge forderten auch ein gebrochenes weiches Licht. Gefärbtes Glas gewährte dieses nicht, da die bunten Flecke, welche es auf die beleuchteten Stellen wirft, eine noch unruhigere Wirkung hervorbringen; es bedurfte daher einer Zusammensetzung aus vielen kleinen Stücken, in der keine einzelne Farbe soweit vorherrschte, dass sie einen farbigen Schein gab*), also reicher Muster oder figürlicher Darstellungen. Für solche eignete sich aber auch die Eintheilung der Fenster vortrefflich, indem sie parallele Flächen für gleichberechtigte oder zu vergleichende Gestalten, und grössere und kleinere Räume für erklärende, mehr oder minder wichtige Beziehungen enthielt, und mithin ein Schema für einen symbolischen Bildercyklus darbot, das dem geübten Sinne des Mittelalters sofort verständlich war. Aber sogar für diese figürliche Ausstattung der Fenster war auch noch ein architektonischer Grund vorhanden. Der lebende, das Ganze durchdringende Organismus duldete keine leeren Stellen, auch die Lichtöffnungen mussten daher ausgefüllt

*) Einiges Nähere über diese Beschaffenheit der alten Glasgemälde folgt im 6. Kap. dieses Buchs.

werden, und zwar in einer ihrer Stellung im Gebäude entsprechenden Weise. Sie erschienen hier aber als Theile des Fensters, und zwar als lichter Gegensatz gegen das dunkle Maasswerk. Als solcher mussten sie daher auch behandelt werden, und wie nun das Maasswerk die heiterste, lichteste Gliederung des ganzen Werkes war, gleichsam ein Spiel, das die Construction nach vollendeter ernster Arbeit hier im Sonnenscheine sich erlaubte, so musste auch die Ausstattung der Lichtöffnungen heiter spielen, in ihrem Elemente, in der Farbe, soweit gehen, wie jenes in der Form, in ihrer Naturbeziehung es soweit überbieten, wie das Licht die Materie. Wenn daher jenes plastisch im Steine pflanzenähnliche Formen hervorzauberte, mussten hier menschliche Gestalten, wenn jenes unbestimmt blieb, hier bestimmte heilige Gegenstände sich zeigen.

Wir erkennen hierdurch auch die wechselseitige Beziehung zwischen den Glasgemälden und dem Farbenschmuck der Wandgliederung. Die kräftigen Farben, das glänzende Gold der Pfeiler und Kapitäle verlieren den Schein des Grellen neben den leuchtenden Farben des Glasgemäldes, und dieses bedarf wieder solcher Vermittelung, um nicht willkürlich und fremd neben weissen Wänden zu stehen. Der Maassstab wird ein andrer, wenn das ganze Gebäude farbig erscheint. Die Polychromie des Baues erforderte also die Glasmalerei der Fenster; ebenso aber auch umgekehrt diese jene. Was sich oben spielend zeigte, musste unten im ernsten Bau begründet sein; auch die Pfeiler mussten daher neben dem plastischen Elemente des Maasswerks das Farbenelement der Glasgemälde enthalten, damit jener feine und richtige

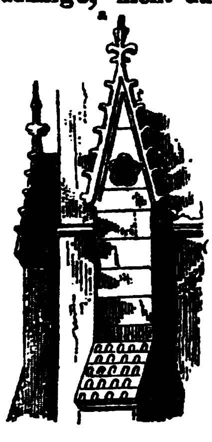
Gegensatz, der sich dort entwickelte und zum Abschlus kam, den ganzen Organismus durchdringe.

Im Aeussern ist die Verschiedenheit der gothischen von der romanischen Kirche noch viel auffallender als im Innern. Während diese sich sofort als ein einiges Ganzes darstellte, wenn auch aus Schiffen verschiedener Höhe bestehend, finden wir hier den Kern des Gebäudes von emporragenden Spitzen umgeben, das Dach von Bögen überspannt, die Mauer nicht in einer Flucht, sondern vor und zurücktretend, mit einem Worte eine Mannigfaltigkeit einzelner Theile, die eine klare Uebersicht des Ganzen erschwert.

Dennoch herrscht hier grade die Zwekmässigkeit vor, und die ganze phantastische Erscheinung ist im Wesentlichen nur eine Consequenz des neuen Constructionsystems. Namentlich entspricht die Bildung der Strebepfeiler, die als die auffallendsten Theile unsere Betrachtung zunächst in Anspruch nehmen, ganz ihrer technischen Bestimmung. Sie treten als länglich viereckige Mauermassen über die Linie der Fensterwand an den Stellen, wo im Inneren die Gewölbträger zwischen den Fenstern angebracht sind, hervor, steigen wie die Wand selbst in senkrechten Flächen aufwärts, erheben sich dann oberhalb des Dachgesimses anfangs noch senkrecht, bilden hier den Ausgangspunkt der zum Oberschiffe aufsteigenden Strebebögen und nehmen endlich die pyramidale Gestalt einer Spitzsäule mit vier oder acht Seiten an. Alles dieses erklärt sich völlig aus ihrer Bestimmung, als Widerlagen gegen den Seitendruck der Gewölbe zu dienen. Daher übernehmen sie gleichsam die

Stärke, welche der jetzt als blosse Füllung behandelten Fensterwand entzogen ist; daher bedürfen sie auch eines oberen über diese Wand hinaufragenden Theils, welcher als senkrecht wirkende Last das Gewicht des Pfeilers und mithin seine Widerstandskraft gegen den Seitenschub der Gewölbe vermehrt. In diesen oberen Theilen war die grosse Breite, deren der untere bedurfte, nicht nöthig, weil hier kein Seitendruck zu bewältigen und der senkrechte Druck auf den Kernpunkt des Pfeilers auch durch die pyramidalische Spitze genügend bewirkt wurde, und aus demselben Grunde wurde der Uebergang von jenem unteren breiten zu diesem oberen spitzen Theile nicht durch eine fortlaufende Abschrägung, sondern durch stufenweises Abnehmen der Masse bewirkt.

Der Strebepfeiler hat also mit den Tragepfeilern des Innern die Eigenschaft verticalen Aufstrebens gemein, allein während diese sich zum Bogen entfalteten und daher der Biegsamkeit desselben verwandte, weiche Formen annehmen mussten, stieg jener in starrer unbeugsamer Haltung empor, und zeigte, dem Gesetze des Aeusseren gemäss, gradlinige, nicht durch Höhlungen unterbrochene Umrisse.



Zur weiteren Ausbildung der Pfeilerform gehörte zunächst die Bekrönung oder der Abschluss der einzelnen Absätze des Pfeilers. Anfangs gab man ihnen ein förmliches nach beiden Seiten abfallendes Giebeldach (a) oder auch eine Spitzsäule (b), unter welcher man die Masse des Pfeilers aushöhlte und so einen von kleinen Säulen gestützten, zur



Aufnahme einer Statue geeigneten Raum, einen Baldachin, erhielt. Später verwarf man beide Formen und ersetzte sie durch eine einfache Schräge, die nach der Frontseite des Pfeilers, also in derselben Richtung wie die Dächer, abfiel, und welche man den Wasserschlag (c) nannte, weil sie allerdings den schnellen Ablauf des Regenwassers beförderte. Dies war in der That die richtigste und ausdrucksvollste Form, weil die schräge Linie sich als die Diagonale und mithin als die Vermittelung des verticalen Aufsteigens und des horizontalen Abschnittes, der demselben auf dieser Stelle ein Ende machte, ankündigte.

An den Stellen, wo der Wasserschlag nichts als einen Absatz des Pfeilers bezeichnet, ist er bloss auf der Frontseite desselben angebracht. Allein der Pfeiler war, obgleich vortretend, doch nur ein nothwendiger und integrirender Theil der gesammten Aussenwand, und die zwischen den Pfeilern gelegenen Fensterwände, obgleich im Wesentlichen blosse Füllungen, behielten die Functionen einer Wand, so weit sie ihnen nicht von den Pfeilern abgenommen war; beide bildeten, obgleich nicht in einer Flucht liegend, ein zusammenhängendes Ganzes. Daher liefen die Gesimse der Fensterwand auch um alle drei freien Seiten des Strebepfeilers herum und umfassten sie mit. Die Gliederung der Wand bestand meistens in einem mässig vortretenden Basament, dann in dem von da bis zur Fensterbank, und endlich in dem das Fenster umfassenden, bis zum Dache aufsteigenden Theile. Alle diese Abschnitte wurden durch Ge-

simse bezeichnet, das Fussgesimse, das s. g. Kafgesimse und das Dachgesimse, welche sämmtlich um Wände und Pfeiler herumliefen, daher an beiden gleichgestaltet sein mussten und nun sämmtlich die schräge Linie des Wasserschlages erhielten. Alle Gesimse des gothischen Baues bestehen daher aus einer solchen ein wenig über die Mauerfläche vorstehenden Schräge, welche unten mit einem im rechten Winkel angelegten Plättchen*) abgeschnitten ist, und sich dann mit einer tiefen Hohlkehle an die untere Wand anlegt. Diese Kehle ist unterhalb durch eine Art Rundstab, der gewöhnlich auch eine schräge Richtung hat, und am Dachgesimse auch wohl noch durch einen schmalen, mit einzelnen Blätterbüscheln verzierten Fries begränzt.

Diese Gesimsbildung ist ebenso zweckmässig und einfach als charakteristisch, und in ihrer Verschiedenheit von der Antike bemerkenswerth. Die starke rechtwinklige Ausladung, die kräftigen Wülste, Wellen und Bänder des römischen, die vollen, plastischen Ornamente des romanischen Baues sind verschwunden, eine günstige Gelegenheit, Reichthum und Geschmack zu entwickeln, ist ohne Weiteres aufgegeben. An die Stelle des Horizontalen tritt die Schräge, an die der Auflagerung die Anstemmung, an die des Convexen die Höhlung, die aber mit ihrer elastischen Einziehung die Ausladung des Wasserschlages sehr lebendig vorbereitet. Man sieht, mit

*) Die Regel für die Bildung des Wasserschlages ist, dass er als die Diagonale des Quadrates des von ihm gekrönten Mauerstücks eine Neigung von 45 Grad gegen den Boden hat. Das Plättchen bezeichnet dann einen gleichen Winkel in umgekehrter Lage und bildet daher mit jener Schräge einen rechten Winkel.

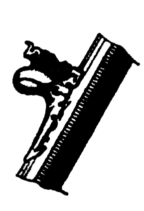
welcher Consequenz der Gedanke der Verticalbildung festgehalten ist und alle Theile bis ins Kleinste durchdringt.

Auch die Form der Spitzsäule, welche den Strebepfeiler krönt, kommt nicht bloss hier, sondern auch an allen andern Stellen vor, wo ein Spitzbogen eines Seitenhalters bedurfte. Die alten Meister, welche sie als einen Hauptgegenstand ihrer Sorgfalt betrachteten, nannten sie in Deutschland mit einem fremdklingenden Worte unbekannten Ursprungs: die Fiale*), und unterschieden daran den Riesen**), die pyramidalische Spitze, und den Leib, den darunter gelegenen viereckigen Theil. Der Leib der Fiale wurde nun auf mancherlei Weise verziert; entweder, wie schon erwähnt, durch Aushöhlung zu einem Heiligenhäuschen, oder durch eine blosse viereckige Vertiefung, oder endlich durch ein blindes Maasswerk, welches, der senkrechten Haltung entsprechend, die Bildung von Fensterpfosten mit Spitzbögen und Rosen nachahmte, und so die im obern Theile des Strebepfeilers rascher folgenden Absätze wie verschiedene Stockwerke erscheinen liess. Der Uebergang in die Pyramide selbst wurde dann häufig durch kleinere, den Kern des Pfeilers umgebende Spitzen vorbereitet; entweder so, dass man den fensterähnlichen Spitzbogen des Maasswerks Spitzgiebel mit kleinen Fialen gab; oder kräftiger, indem man den Körper des Pfeilers kreuzförmig machte und die grosse Fiale zwischen vier kleinen, auf den Kreuzarmen errich-

*) Die Engländer nennen sie: Pinnacle von dem lateinischen Pinnaculum, Spitze oder Giebel, hergeleitet. Ein altfranzösischer Ausdruck ist unbekannt.

**) Nicht grade in Vergleichung mit einem Giganten, sondern durch Herleitung aus dem gemeinsamen alten Stammworte: Risen, Reisen, sich bewegen oder erheben, das im Englischen noch erhalten ist.

teten, aufsteigen liess; oder endlich so, dass man der Spitzsäule selbst achteckige Form gab und in die dadurch frei werdenden Ecken wieder vier kleine Fialen stellte. So äusserte sich die aufwärts treibende Kraft, bis sie es zu ihrem letzten, bedeutendsten Erzeugniss brachte, gleichsam versuchend in manchen kleinen Schösslingen, und der Pfeiler zeigte dieselbe Theilbarkeit, die am ganzen Gebäude herrschte. Der Fialenriese erhielt im Verhältnisse zu seiner Grundfläche stets eine sehr bedeutende Höhe, oft das Sechs- oder Achtfache derselben; er hatte daher einen Neigungswinkel, der sich nicht sehr weit von der senkrechten Haltung des unteren Pfeilers entfernte und nur eben genügte, um dieses Aufsteigen zu beendigen. Auch die Ecken und die äusserste Spitze dieser Pyramide wurden dann noch mit einer leichten Verzierung bedacht. An jenen traten in mehreren Absätzen kleine Knollen oder Kügelchen*) hervor, häufig wie Blätterbüschel gestaltet, deren Stengel sich der Schräge anfügen, und oben mit einem knospenartig vollen



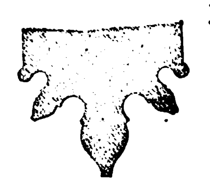


Blatte abbogen. Auf der Spitze aber sprosste aus einem kranzartigen Gesimse auf senkrechtem Stiele eine

*) In der Kunstsprache unserer Werkmeister mit einem altdeutschen, jetzt bei uns verlorenen, in das Französische übergegangenen Worte: Bossen, d. h. Kugeln, sonst auch wohl: Krabben oder Krappen, vielleicht mit einer Tonmalerei der hinaufschleichenden Form, genannt. Englisch: crocket und französisch: crochet, Häkchen.

kreuzförmig sich öffnende Blume *) hervor. So erschien denn jene aufsteigende Kraft durch die Leistung des Nöthigen noch nicht erschöpft, sie brachte auf dem kräftigen Stamme noch leichte Blüthen und gab dem Ernste einen anmuthigen Schluss; es ist eine ähnliche Aeusserung der Kraftfülle, wie in dem Fenstermaasswerk die inneren Spitzen der Pässe. Diese Blumenzierde wurde übrigens ebenso wie an den Fialen auch an andern schrägen Ecken, mithin an denen der Dächer oder an den frei emporstehenden Spitzgiebeln, von denen noch weiter die Rede sein wird, angebracht und gehörte hier, während der Blüthezeit des Styls, zu den nothwenigen Erfordernissen.

Die Strebebögen entspringen aus dem Pfeiler etwas über dem Dachgesimse der Seitenschiffe und legen sich an die Strebepfeiler des Oberschiffes in der Gegend des Gewölbanfanges oder etwas höher an. Sie haben gewöhnlich eine eben so steile Haltung wie die inneren Spitzbögen und sind unterwärts nach Art der inneren Gurtungen mit herzförmigen Rundstäben gegliedert.



Natürlich durften sie aber, um dem oberen Strebepfeiler hinlänglichen Widerstand zu leisten, nicht aus einer blossen Gurtung bestehen, sondern enthielten oberhalb des eigentlichen Bogens noch ein Mauerstück, das, um nicht zu belastend zu sein, durchbrochen und in Maasswerk zu einer Reihe von aufrechtstehenden Spitzbögen (wie am Dome zu Amiens) oder zu fortlaufenden Rosetten oder Pässen (wie am Dome zu Köln) ausgearbeitet war, und sich mit einer mehr oder minder kräftig gegliederten Bedachung in

*) Im Englischen: Finial.

schräger Linie an den Strebepfeiler des Oberschiffes in der Nähe des Dachgesimses anlegte. Ueberall, wo eine mittlere Reihe von Tragpfeilern zwischen dem Mittelschiff und den Aussenmauern steht, mithin bei fünfschiffigen Kirchen und bei dem Kapellenkranze der Chöre, giebt es zwischen den Strebepfeilern an der Aussenwand und denen des Oberschiffes noch eine dritte, mittlere Reihe von Pfeilern, wodurch denn eine zwiefache Reihe von Strebebögen bedingt ist. Diese mittleren Strebepfeiler mussten aber, schon weil die von ihnen ausgehenden Bögen höher hinaufreichten, selbst höher gebildet werden als die unteren und standen daher, da sie auf Tragpfeilern von gleicher Höhe ruhten, mit einem grösseren Stücke frei in der Luft. Man hielt es daher in diesem Falle häufig zu grösserer Sicherung für rathsam, von Pfeiler zu Pfeiler nicht e i n e n, sondern z w e i Strebebögen übereinander anzubringen, um so den Druck zu theilen. Es entstand daher hier ein sehr reiches und complicirtes System zunehmender Steigerung in senkrechten Pfeilern und schrägen stemmenden Linien. Endlich stiegen dann die Strebepfeiler des Oberschiffes mit ihren Fialen noch über den Dachrand hinaus, an welchem man gewöhnlich als Zierde und zum Zwecke des Umganges eine offene Gallerie, meistens von fortlaufenden Pässen, anbrachte. Dahinter erhob sich dann das gewaltige Dach des Oberschiffes und zwar in einem ungewöhnlich steilen Winkel. Dieses Ansteigen war weder eine Folge der Gewölbe, da ihre Scheitellinie nicht über das Gesimse hinausreichte, noch, wie man gemeint hat, des nördlichen Klima's, da die flacheren Dächer des romanischen Styls demselben genügt hatten; auch behielt die gothische Architektur in England diese flachen Dächer ohne Nachtheil bei. Nur

eine ästhetische Consequenz konnte daher die alten Meister zu diesem grösseren Aufwande bewegen; sie erachteten es für nöthig, dass das aufstrebende Princip sich auf dieser höchsten Stelle noch recht entschieden und mächtig ausspreche. Sehr bemerkenswerth ist es dabei, dass sie den Neigungswinkel nach keiner der anderen, in den unteren Theilen vorkommenden, schrägen Linien bestimmten; er ist fast immer steiler als der der unteren Dächer oder der Bedachung der Strebebögen *). Dies zeigt, dass man keineswegs beabsichtigte, das Ganze als eine Pyramide im eigentlichen Sinne des Wortes auch nur andeutungsweise zu geben, dass man vielmehr bewusster Weise dafür sorgte, dass bei der gemeinsamen aufstrebenden Tendenz doch jeder Theil sein eigenes Gesetz, zum Unterschiede von den anderen habe. Das Mittelschiff, als der bedeutendste Theil, musste auch in kühner Strebung die Seitenschiffe und ihre Nebentheile überbieten, und vor Allem war diese grosse Dachmasse erforderlich, um im Hintergrunde der vielen Einzelheiten von Strebepfeilern, Bögen und Fenstern die innere, sie verbindende Einheit, den eigentlichen Körper des Gebäudes, kräftig zu repräsentiren.

Denn das war freilich die Wirkung des Verticalsystems, dass es das Ganze in lauter Einzelheiten auflöste. Betrachten wir eine der Stellen, wo die äusseren Streben am vollständigsten sichtbar sind, also etwa die Seitenschiffe, so sehen wir die gewaltigen Strebepfeiler und zwischen ihnen die schlanken Fensterwände mit ihrer

*) Der Dom in Halberstadt macht hier eine Ausnahme; die Dachschräge ist eine Fortsetzung der anstrebenden Bedachung der Bögen, dafür ist diese aber auch ungewöhnlich steil. Vgl. Lucanus, der Dom z. H. Taf. 3.

reichen Ausbildung, aber eine stätig fortlaufende Mauer, welche das Innere mit fester Linie umschliesst, fehlt überall; man kann kaum angeben, wo die Gränze liegt. Jene Räume, welche von zwei benachbarten Strebepfeilern und der dahinterliegenden Fensterwand auf drei Seiten umschlossen, auf der vierten aber offen sind, jene freistehenden Fialen und vereinzelten Bögen, die überall Lücken zwischen sich lassen, erscheinen wie ein Gerüst, welchem der äussere Abschluss und die Bedachung fehlen. Das Ganze ist zerklüftet, es zerfällt in einzelne Architekturen von schlanker, senkrechter Gestalt. Zwar bilden die an einzelnen Pfeilern auf gleicher Höhe eintretenden Absätze und noch mehr die Gesimse horizontale Linien, aber auch diese geben doch nur ein loses Band, weil sie entweder bloss an gewissen Stellen wiederkehren oder doch, indem sie sich um die Ecken der vor- und zurücktretenden Theile herumziehen, gebrochen sind. Noch schlimmer ist es am Chore, wo die Pfeiler nicht einmal in grader oder leicht verständlicher Linie aufgestellt sind, sondern in verschiedenen Winkeln divergirend, verschiedenen, zufällig verbundenen Baulichkeiten anzugehören scheinen. In den Organismen der Natur ist das Knochengerippe und der Zusammenhang der dienenden und ernährenden Theile im Innern verborgen, das Aeussere zeigt eine undurchbrochene Oberfläche; hier liegt dagegen dies Rippenwerk nackt vor Augen. Man sucht daher unwillkürlich, so wunderbar dieser Wald von Spitzen und diese Reihe kühn geschwungener Bögen ist, nach anderen Stellen, wo sich der Organismus gesammelt und vollendet zeigt.

Dadurch gewannen die Façaden an Bedeutung. Die Vorderseite der romanischen Kirche war, wenn auch reicher geschmückt als die Seitenmauern, dennoch den-

selben gleichartig, übertraf sie nur im Grade; hier unterscheidet sie sich wesentlich von ihnen. Die Façaden der Kreuzarme hatten nun gar in jenem Style nur eine höchst untergeordnete Stellung, sie waren nur eine Einleitung zu der Chornische und mussten dieser im Schmucke nachstehen. Jetzt, bei der grösseren Ausdehnung beider Theile, bestand diese enge Verbindung nicht, die Chornische hatte nicht mehr die bedeutungsvolle plastische Gestalt, das Kreuzschiff dagegen hatte an Breite gewonnen und trat mit seiner festen Giebelmauer zwischen den Strebesystemen des Langhauses und des Chors mächtig hervor. Es bildete daher gegen diese einen ähnlichen Gegensatz wie die vordere Façade und gab, in Verbindung mit ihr gedacht, dem Ganzen einen rhythmischen Wechsel des Aufgelösten und des Festen, des Bewegten und des Ruhigen. Auch erhielten jetzt die Kreuzseiten immer eigne Eingänge, was im romanischen Style nur ausnahmsweise geschah, indem man es schon wegen der Nähe des Chores vermied und die Seitenportale, wenn die Ausdehnung des Gebäudes solche erforderte, an beliebigen Stellen der Nebenschiffe, ohne Anspruch auf Symmetrie anlegte. Jetzt vertrug sich dies schwerer mit der Bildung der Seitenwände, auch war man zu systematisch, um nicht nach einer festen Regel zu suchen; man verlegte sie daher in die Kreuzseiten und erhöhte so die Bedeutung derselben und ihre Aehnlichkeit mit der vorderen Façade. Dadurch erlangte man auch den Gewinn, dass die Kreuzgestalt, welche durch die grössere Breite der Schiffe verdunkelt war, in einem anderen Sinne anschaulicher wurde. Früher war sie durch die Kreuzarme in ihrer Verbindung mit dem Chor, jetzt in ihrer Beziehung zu der Vorderseite ausgesprochen, früher durch

geschlossene Mauern, jetzt durch Eingänge, früher also, wenn man will, durch die Kirche, jetzt durch die herbeiströmende Gemeinde. Indessen waren die Façaden der Kreuzschiffe der vorderen keinesweges gleichgestellt, sondern hatten sehr viel geringere Bedeutung, namentlich dadurch, dass sie nicht, wie diese, mit Thürmen verbunden waren. Jenes romanische Centralsystem, nach welchem die Kreuzschiffe mit dem Chore sich um die mittlere Kuppel gruppirten, war jetzt nicht mehr anwendbar, da alle Schiffe sich zu breit ausdehnten, um eine zusammenhängende Gruppe zu bilden. Dem hoch ansteigenden Dache, das sich auf der Kreuzung mit scharfen Linien schnitt, sagten weder die flachen Kuppeln des romanischen Styls, noch hohe Thürme, die man zuweilen hier anbrachte, zu; beide erschienen zu lastend für die scharfe Schneide dieser Dächer. Man liess daher diesen Punkt entweder unverziert oder besetzte ihn nur mit einer kleinen Spitze, einem s. g. Dachreiter. Die Anbringung von Thürmen auf den äussersten Enden des Kreuzschiffes war ebensowenig rathsam, weil dadurch diesem Nebentheile der Kirche eine unverdiente Bedeutung, zum Schaden des Hauptschiffes, beigelegt sein würde *). Sie verschwanden daher hier gänzlich. Hieraus ergab sich denn die eigenthümliche Gestalt der Kreuzfaçaden, indem nun das schlanke Oberschiff mit seinem Giebel frei zwischen den niedrigen Seitenschiffen stand und der Strebebögen bedurfte, die hier aber nicht,

*) Anfangs schwankte man noch; an dem Dome zu Chartres und an dem zu Rheims sind an jeder Kreuzfaçade die Anlagen zu zwei starken Seitenthürmen zu erkennen, deren Ausführung man nachher aufgab. An St. Stephan in Wien sollen die später angebauten Thürme (von denen der eine bekanntlich vollendet ist) den Mangel der dem alten Bau fehlenden Kreuzschiffe ersetzen.

wie sonst, bloss ihren Rücken, sondern ihre ganze Breite zeigten. Diese Façade gab also einen Durchschnitt, einen Blick in das aufgedeckte Innere des Organismus. Auch die Linie des Daches zeigte sich hier am Giebel viel deutlicher, als hinter den Seitenschiffen, und man wurde durch seine abschüssige und fast gefahrdrohende Schräge auf das Bedürfniss einer senkrechten Beflügelung aufmerksam gemacht. Daher verstärkte man denn die Fialen neben dem Giebel bedeutend, gab ihnen die Gestalt kleiner Thürmchen, oder behandelte selbst die Strebepfeiler von unten auf schon als solche in runder oder eckiger Gestalt, legte auch wohl den Giebel selbst etwas zurück, so dass die Mauer unter ihm vortrat und die hohe Giebelwand besser stützte. Immer aber behielt der Anblick der offenen Strebebögen noch etwas Unfertiges und diese Façade, obgleich ruhiger als jene aufgelösten Wände, befriedigte noch nicht völlig, sondern wies noch auf einen letzten Abschluss hin, den die Vorderseite und zwar vorzüglich, wenn sie mit Doppelthürmen versehen war, gewährte.

Die Anordnung zweier Thürme an den Seiten des Mittelschiffes, die sich schon im romanischen Style bewährt hatte, war dem Systeme des gothischen Styles in noch viel höherem Grade angemessen, ja fast nothwendig. Denn während die Strebepfeiler und Strebebögen an beiden Seiten des Langhauses nur das Oberschiff im Gleichgewichte hielten, drängte der Chor mit seiner breiten Rundung auf das Kreuzschiff und durch dieses wieder auf das Langhaus nach der Vorderseite hin. Das ganze Gebäude streckte sich also nach vorn, es musste sich hier an ein absolut Höheres anlehnen; der vordere Giebel der diesem gewaltigen Drucke widerstehen sollte, bedurfte viel stärkerer Stützen als die anderen, innerhalb der fortlau-

laufenden Reihe liegenden Theile. Ein Thurmbau auf der Façade war daher bei grossen, kühnaufsteigenden Gebäuden auch constructiv nothwendig, und die Anlage zweier den Seitenschiffen entsprechenden Thürme hatte wenigstens entschiedene Vorzüge vor der Anlage eines einzelnen Thurmes. Sie war die Consequenz des ganzen Strebesystems, das überall von zwei Seiten her stützte; sie war endlich auch nützlich, um das offene Gerüst der constructiven Theile, das in den Strebebögen und Strebepfeilern der Seitenschiffe zu Tage lag, zu bedecken, es in Gemeinschaft mit den Kreuzschiffen gleichsam einzurahmen und so dem Charakter einer relativen Innerlichkeit, den es aussprach, sein Recht zu geben. Die Thürme schlossen sich hier gewissermassen der Reihe der Strebepfeiler an, fassten die aufstrebende Kraft, die sich bisher in immer erneuerter Production geäussert hatte, zusammen und trieben sie auf die höchste Spitze. Sie waren gleichsam die Summe der Fialen. Erst in ihnen und durch die mit ihnen verbundene Façade erhielt die fortgesetzte Bewegung, die sich in allen Formen des Gebäudes aussprach, einen wirklichen Abschluss, den Ruhepunkt, auf den die Kreuzfaçaden nur hinwiesen.

Gehen wir nun nach dieser allgemeinen Betrachtung der Façade zum Einzelnen über, so behielt der wichtigste Theil derselben, das Portal, im Wesentlichen dieselbe Anlage, wie im romanischen Style, nämlich schräg nach aussen sich erweiternde Seitenwände, eine diesen in ihrer Gliederung folgende Bogenbedeckung und dazwischen ein für Bildwerk geeignetes Feld; nur dass an die Stelle des runden Bogens der spitze, an die der vollen Säulen und Ecken leichtere Rundstäbe und Hohlkehlen traten. Allein in der Wirkung zeigt sich eine grosse Verschie-

denheit. Das romanische Portal hatte in der That eine seltene Schönheit, die der gothische Styl nicht leicht übertreffen oder auch nur erreichen konnte. Die kräftige Gliederung, die einfache, concentrische Schwingung der Kreisbögen, die reiche geheimnissvolle Ornamentik waren dieser Stelle vorzugsweise zusagend; während die zarte Gliederung und die weichen Uebergänge des neuen Styls, da sie an sich selbst einen decorativen Charakter hatten, nicht geeignet waren, einer selbstständigen Ornamentik als Gegensatz und Unterlage zu dienen. Die Verzierungen, welche dieser Styl erzeugte, der durchsichtige Blätterkranz der Kapitäle oder das scharfsinnige Spiel des Maasswerks reichten nicht aus, um diese wichtigste, nach Aussen gewendete Stelle kräftig und würdig zu schmücken; man war daher angewiesen, den Mangel der Architektur durch Plastik zu ersetzen, dem Portale durch freies, darstellendes Bildwerk, durch die menschliche Gestalt in heiligen Beziehungen die ihm zukommende Bedeutsamkeit zu verschaffen. Am romanischen Portale waren Statuen und Reliefs entbehrlich, hier war dieser plastische Schmuck die Hauptsache. Die Architektur wurde daher auch diesem Zwecke gemäss modificirt; man erweiterte die Höhlungen und verkleinerte die Rundstäbe, so dass jene als Nischen, diese als Einrahmung der grossen Statuen dienten, und liess statt der Kapitäle Baldachine in den Höhlungen eintreten, welche die Statuen deckten und nebenher den decorativen Zweck der Kapitäle erfüllten.

Indessen war dies Verfahren keinesweges willkürlich, sondern in jeder Beziehung wohlbegründet. Die Architektur bedarf selbst der Plastik, und da das Princip des gothischen Styls durch seine lebendige Consequenz sie aus den constructiven Theilen verdrängte, so musste es

naturgemäss auch eine Stelle erzeugen, wo sie zu ihrem Rechte kam; jenes Ausschliessen beruhte auf einer in vielen Beziehungen schönen Eigenthümlichkeit, die sich aber auch wieder an bestimmter Stelle als ein Mangel erwies, der nun durch die freie und ausgebildete Plastik ersetzt werden musste. Beide Künste dienten sich hier gegenseitig; indem die Arcadenform des Portals vermöge dieser plastischen Ausstattung den architektonischen Zweck, das gesteigerte und höher belebte Bild des Innern zu geben, erfüllte, gewährte sie andererseits bedeutungsvolle Räume für die Gruppirung und Zusammenstellung von Statuen und Reliefs zu einem grossen Ganzen, welche das Mittel zur Ausführung grosser plastischer Gedichte religiös symbolischen Inhalts wurden. Auf die Art und den Umfang dieser mächtigen Bildergruppen werde ich unten bei der Schilderung der plastischen Kunst zurückkommen, und begnüge mich hier bei ihrer architektonischen Wirkung stehen zu bleiben.

Eine Aenderung in der Anordnung trat dadurch ein, dass man die Thüröffnung jetzt meistens durch einen mittleren Pfosten theilte. Dies wurde nöthig, um dem sehr viel grösser gewordenen Bogenfelde eine Stütze zu geben; es diente aber auch für die malerische Haltung des Ganzen. Denn dieser Mittelpfosten gab nun eine geeignete Stelle, um die Statue einer Hauptperson, etwa der Jungfrau Maria oder des Schutzheiligen der Kirche, anzubringen, für welche dann die anderen Statuen an den Seitenwänden als begleitende Nebenfiguren erschienen. In der Anordnung der Seitenwände behielt man zwar den Gedanken der Abstufung bei, sie fiel aber bei dem Mangel an vollen, runden oder eckigen Gliedern bei Weitem nicht so kräftig aus. Der untere Theil des Portals be-

steht gewöhnlich aus einer glatten Einschrägung von der Höhe des der ganzen Kirche gemeinsamen Basaments, welche man, um sie den oberen Theilen einigermassen ähnlich zu verzieren, häufig mit Reliefs in der Einfassung von Vierpässen oder ähnlichen Figuren ausstattete. Aus dieser Einschrägung erwachsen dann, wie aus der achteckigen Basis des Tragepfeilers, polygone Sockel und zwar abwechselnd schwächere und stärkere. Jene tragen die Rundstäbe, welche als wohlgegliederte Gurte, meist ohne Kapitäl, bis zur Spitze des Bogens durchlaufen, tiefe Hohlkehlen zwischen sich bilden und so die Einschrägung des ganzen Portals stufenförmig abtheilen; auf den stärkeren Sockeln aber ruhen kleine meist mit Maasswerk verzierte Pfeiler, welche die Statuen vor jener Hohlkehle tragen. Ueber den Häuptern der letzten schweben dann Baldachine, in der Frühzeit des Styls wie Kapitäle mit reichem Blätterschmuck oder auch wohl wie kleine Mauerkronen, später mehr aus freibehandeltem Maasswerk gebildet, gleichsam aus Bögen, denen die vorderen Stützen abgeschnitten sind. Diese Baldachine sind zugleich das Fussgestell für das kleinere Bildwerk des Spitzbogens, das nun beginnt und dessen einzelne Figuren oder Gruppen immer wieder von solchen Baldachinen bekrönt und getragen sind. In der Spitze des Bogens stossen beide Reihen der Bildwerke mit den Baldachinen der obersten Figuren zusammen, wenn nicht, was oft geschieht*), eine freischwebende kleine Figur in grader Richtung, gleichsam ein bildnerischer Schlussstein der im Bogen aufgestellten Gestalten hier angebracht ist.

*) Z. B. am inneren Portale des Freiburger Münsters. Jene andre Form dagegen an dem zu Strasburg, am Dome zu Amiens und sonst.

Da sich über jeder Statue ein solcher Bogen von Gestalten erhebt, so laufen diese Gestaltenreihen parallel und mit symmetrischer Beziehung ihrer Gruppen empor, wobei denn, da der innere Bogen kleiner ist als der benachbarte äussere, jener gewöhnlich eine Gruppe weniger erhält.

Unterwerfen wir dies gothische Portal einer rein architektonischen Kritik, so kann man nicht läugnen, dass es dem romanischen nachsteht; überlassen wir uns aber der malerischen Wirkung, so sind wir für diesen Verlust in andrer Weise entschädigt. An die Stelle jener würdigen, aber einfachen Erscheinung ist nun eine Welt von Gestalten getreten, und das reichste Spiel von Licht und Schatten auf den Körpern selbst und auf der weich geschwungenen Gliederung ihres Hintergrundes fesselt das Auge und beschäftigt den Sinn.

Die Façade der Kreuzschiffe erhielt meistens nur Ein Portal *), die vordere dagegen bei reicheren Kirchen drei **), welche dann durch die Strebepfeiler von einander getrennt wurden und mithin den drei Schiffen entsprachen ***). Sehr häufig fand man aber diese mächtig vortretenden Pfeiler, zumal wenn sie zur Sicherung der Thürme ungewöhnlich stark gebildet werden mussten, zu plump und der Façade unangemessen. Man benutzte sie daher, um die Portale noch grösser und reicher zu

*) Der Dom zu Chartres und der zu Köln haben auch hier drei Portale.

**) Ausnahmsweise bei grösseren Kirchen, z. B. bei der Lorenzkirche in Nürnberg und sehr häufig bei kleineren oder einfacheren Gebäuden kommt auch hier nur Ein Portal vor.

***) Am Dom zu Chartres führen ausnahmsweise alle drei Portale in das Mittelschiff, während die Thurmmauer undurchbrochen von unten beginnt.

machen, indem man die Gliederung derselben bis an den äusseren Rand fortsetzte, sie also über die Mauer weit hinausreichen liess, wie eine Art Vorhalle. Wenn dies an allen drei Portalen geschah, so gab man auch diesen Strebepfeilern dieselbe Horizontaltheilung wie den senkrechten Wänden der Portale, versah sie wie diese mit Statuen und erhielt dadurch einen Zusammenhang des Ganzen und eine fortgeführte Statuenreihe. Indessen durften die Bögen, welche nun hier ausserhalb der Mauer frei emporragten, nicht ohne einen Abschluss bleiben; jeder von ihnen wurde daher durch einen hoch hinaufreichenden Spitzgiebel bedeckt, welchem die Fialen des ersten Pfeilerabsatzes als senkrechte Beflügelung dienten und der gewöhnlich auf seiner Schräge mit Blattwerk und auf der Spitze mit einer Kreuzblume versehen wurde.

Bei der weiteren Ausstattung der Façade kam es darauf an, neben dem verticalen Element, das hier durch die an der Wand aufsteigenden Strebepfeiler, durch den gewaltigen Giebel des Oberschiffs und endlich durch die Thürme überwiegend vorherrschte, auch das Horizontale geltend zu machen, was grade hier um so nöthiger war, da an dieser Stelle die Einheit des Ganzen, im Gegensatz gegen die Zerklüftung der Seitenwände, ausgedrückt sein musste. Daher gab man der Façade anscheinend mehrere Stockwerke, welche theils durch die Fenster, theils durch Gallerien gebildet wurden, die, den Triforien des Inneren ähnlich, sich über die gesammte Mauerbreite aller drei Schiffe fortzogen und sich an die Strebepfeiler, wie jene an die Tragepfeiler anschlossen.

Eine Schwierigkeit erregte hiebei die Ausgleichung der Fenster des Mittelschiffes und der Seitenschiffe. Denn,

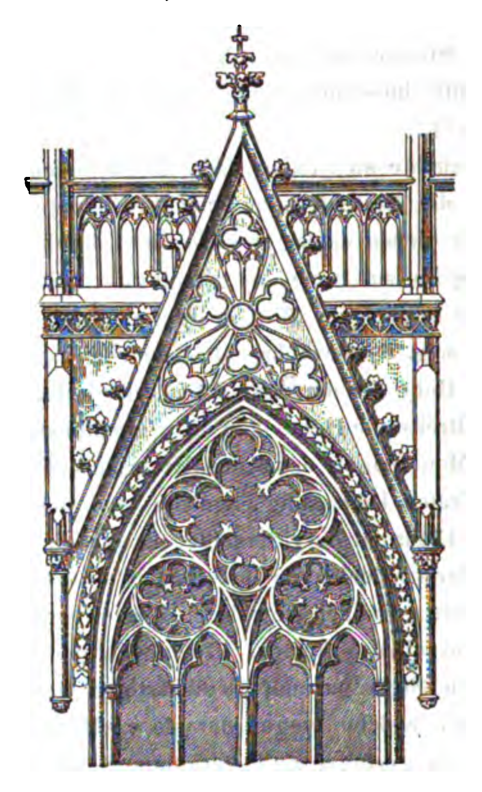
wenn man ihnen ein gleiches Verhältniss der Höhe und Breite gab, so wurde das Mittelfenster, weil sehr viel breiter, auch sehr viel höher, sie bildeten also verschiedenartige Stockwerke und die niedrigeren Gesimse der Seitenschiffe durschnitten das höhere Stockwerk des Mittelschiffes *).

Man suchte sich daher dadurch zu helfen, dass man entweder die Seitenfenster schlanker bildete, oder den Raum über diesen niedrigeren Fenstern durch irgend eine Anordnung bis zur Höhe des gemeinsamen Gesimses ausfüllte, oder endlich im Mittelschiffe ein kreisrundes Fenster, eine s. g. Rose anbrachte, welches, weil es eine geringere Höhe als der Spitzbogen erforderte, ungeachtet grösserer Breite die Höhenlinie der Seitenfenster einhalten konnte. Man umgab dann den Kreis des Fensters mit einer quadraten Einfassung, welche auch insofern einen günstigen Eindruck hervorbrachte, als sie die horizontale Richtung der verticalen gleichsetzte und sie mithin anschaulicher machte. Endlich gewährten diese Rosen aber auch einen prachtvollen Schmuck. Denn während man sie im romanischen Style nur mit säulenartigen Speichen versehen hatte, welche wegen der sie verbindenden Rundbögen nur in geringer Zahl vorkommen konnten, hatte man jetzt durch die Fügsamkeit des Spitzbogens und des Maasswerks ein Mittel, eine reiche, strahlenartig vom Mittelpunkte ausströmende Gliederung darin anzubringen.

Da die Façaden der geschmückteste Theil des Ganzen waren, so findet sich hier alles Decorative, dessen das Aeussere des gothischen Baues fähig war, vereint, und wir können es an dieser Stelle betrachten. Da-

*) So am Dome in Chartres und an dem zu York.

hin gehören vor Allem die Spitzgiebel*). Sie sind kein willkürliches Ornament, sondern haben überall, wo Spitz-



bögen im Aeussern eine so starke Gliederung erhielten, dass sie über die Mauerfläche heraustraten, oft eine bauliche,

*) Die alten Meister z. B. Mathaeus Roriczer (vgl. das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit, herausgegeben von Reichensperger Trier 1845) nennen die Spitzgiebel: Wimperge d. i. Wind-Berge, Wind-Schutz, in welchem Sinne dies Wort schon bei den Dichtern des 13. Jahrh. zur Bezeichnung von Zinnen und Giebeln vorkommt. Vgl. Leo über altdeutsche Burgen in Raumers historischem Taschenbuch 1837. S. 167 und Ziemann mittelhochdeutsches Wörterbuch.

und immer eine ästhetische Nothwendigkeit. Denn der Bogen, als eine weiche, innerliche Form, bedurfte einer ihm entsprechenden und mithin steilen Bedachung. Diese aber erheischte wegen ihrer Schräge einen äusseren Halt, der ihr daher auch immer und zwar nach dem im ganzen Bau durchgeführten Systeme durch eine senkrechte Beflügelung d. h. durch zwei darin angebrachte Fialen gegeben wurde. Spitzgiebel und Fialen gehören nach der Vorstellung der alten Meister nothwendig zusammen und diese zierlichen Theile, in welchen der Grundgedanke des ganzen Baues im Auszuge und höchst anschaulich ausgesprochen ist, wurden eine beliebte und mit höchstem Fleisse bearbeitete Aufgabe ihrer Kunst. Daher brachte man Spitzgiebel überall an, wo es darauf ankam, das aufstrebende Element in höchster Kraft zu zeigen, wie am Chore, wo vermöge der polygonen Form desselben lauter einzelne schmale, senkrechte Wände dastanden, welche jede für sich einen Abschluss forderten, am Oberschiffe des Langhauses, wo die horizontale Linie des Dachsimses gebrochen werden musste, endlich an der Façade, wo das Aufsteigen der Thürme vorzubereiten war. Dagegen blieben sie an den Fenstern der Seitenschiffe fort, weil hier durch die vortretenden Strebe pfeiler das Senkrechte schon stark betont und eine völlige Zerstörung des horizontalen Bandes nicht wünschenswerth war. Der Schmuck dieser Spitzgiebel besteht bei grösseren Portalen oft in Statuen, die auf Consolen unter Baldachinen stehen, bei anderen Theilen dagegen in Maasswerk, besonders häufig in einer radförmigen Gruppe von drei gestreckten in die Ecken des Dreiecks hineinragenden Pässen.

Bei grösseren Giebeln, namentlich an den Kreuzfaçaden oder an den Thurmfenstern, bildete man dieses Maasswerk auch wohl so, dass es in freier Steingliederung, wie eine Art reich gestalteter Vergitterung, vor der Mauer stand. Dies gab denn ein Mittel, den Schmuck der Façade im höchten Maasse zu steigern, indem man die leeren Stellen, die besonders neben den Fenstern entstanden, mit freistehenden, schlanken, durch Spitzbögen verbundenen Stäben besetzte, die Winkel mit Rosetten oder andern Pässen ausfüllte, dadurch die Gliederung der verschiedenen Stockwerke verschmolz und so endlich über die ganze Façade ein Netz von Maasswerk zog. Da man auf diese Weise in der Bildung horizontaler Abschnitte zwischen verticalen Gliedern geübt war, so vermied man nun auch wohl die Spitze des Giebels zwischen den Thürmen, indem man sie durch eine solche horizontal abschliessende Gliederung verdeckte. Bei der gesammten Anordnung dieses kühnen Schmucks der Façade hatte natürlich die Phantasie den freiesten Spielraum, indessen behielt man doch immer die Gesetze der Construction im Auge, und beobachtete die Regel, dass die unteren Theile einfacher oder doch kräftiger, die oberen schlanker und luftiger gebildet wurden, damit auch hier das Leichte aus dem Starken aufwachse und der untenstehende Beschauer auch noch in grösster Höhe verständliche Formen sehe.

Aus der Natur entlehnter Schmuck kommt auch im Aeusseren nur sehr sparsam vor; Laubwerk, und zwar sehr architektonisch gehaltenes, nur auf den Gräten der Fialen und Spitzgiebel, Thiere nur als Dachrinnen, wo sie denn in phantastischer Gestalt und Grösse aus den Ecken oder von den Pfeilern weit heraus ragen,

um das Regenwasser von den Mauern entfernt aus ihrem geöffneten Rachen zu speien. Menschliche Gestalten sind zwar nicht bloss an den Portalen, sondern auch in den Gallerien, in den Nischen der Strebepfeiler und an den Giebeln vielfach angebracht, aber stets als freies Bildwerk, nie mit irgend einem architektonischen Dienste belastet, durch Heiligenhäuschen oder Baldachine würdig bewahrt. So ist auch in der Ueberfülle des Reichthums alles klar und mit vollstem Bewusstsein geordnet.

Die letzte und nicht unwichtigste Aufgabe war dann die Gestaltung der Thürme, welche als die freiesten, jedes dienenden Zweckes enthobenen Theile reich verziert werden mussten, um die Herrlichkeit der Kirche Nahen und Entfernten zu verkünden. Im Allgemeinen waren die Regeln für ihre Ausbildung die der Fialen, nur dass sie hier in grösserem Maassstabe angewendet wurden. Daher gehörten zu einem vollständig entwickelten Thurme drei verschiedenartige Theile. Zunächst der untere, der Kirche anliegende, der nothwendig aus mehreren grossen, viereckigen Stockwerken bestand. Dann wieder ganz oben die pyramidale Spitze, für die aber ihrer Ausdehnung wegen weder die vierseitige Form, die zu grosse Flächen gab, noch die runde, welche dem viereckigen Unterbau zu wenig entsprach, sondern nothwendig eine mehrseitige, aber doch dem Viereck zusagende, mithin die achteckige Gestalt geboten war. Der mittlere Theil endlich war dann dazu bestimmt, den Uebergang zwischen den senkrechten Mauern des Vierecks und dem pyramidalen Achteck zu bewirken. Dies geschah in der einfachsten und edelsten Weise dadurch, dass man aus den Winkeln des viereckigen Unterbaues vier hohe Fialen empor führte und sie durch

eine Gallerie verband, zwischen ihnen aber den Körper des Thurmes auf achteckigem Grundrisse mit senkrechten Wänden aufsteigen liess. An der Gallerie, wo die Fialen nur durch einen schmalen Durchgang von dem inneren Baue getrennt sind, erscheint daher auch dieses Stockwerk noch viereckig, während oberhalb die verjüngten Theile der Fialen sich immer mehr ablösen und die schlanke Gestalt des Achtecks mit hohen fensterartigen Oeffnungen immer freier hervortritt, bis dann wieder eine Gallerie, nun mit acht Fialen versehen und von den acht Spitzgiebeln der Fenster durchschnitten, diesen Theil bekrönt. Aus diesem Kranze von Spitzen steigt endlich die Pyramide empor. Es war ein kühner aber ganz richtiger Gedanke, dass die oberen Theile, wie an Dicke, so auch an Consistenz der Mauern abnehmen mussten; daher wurden schon die grossen, ohnehin zur Verglasung nicht geeigneten, Oeffnungen des mittleren Stockwerks erweitert, so dass der untenstehende Beschauer das Tageslicht hindurch scheinen sah. Die obere Pyramide endlich, oder in technischer Sprache: der Helm, besteht ganz aus durchbrochenem Werk, etwa aus acht mächtigen Rippen, welche vom Boden bis zur Spitze aufsteigen, aus dazwischen gelegten, sie verbindenden horizontalen Stäben und aus reichen Rosetten, die in diese unregelmässigen Vierecke eingespannt sind, und in gewaltiger Dimension, dem Zuschauer am Fusse der Kirche kenntlich, das edle Formenspiel, das unten im engen Raume beschränkt ist, hier am hohen Himmel frei und würdig ausführen. Als letzte Sprösslinge trieb dann die innere Lebenskraft auch hier noch auf den schrägen Rippen die kospenartigen Blätter und auf der Spitze eine gewaltige Kreuzblume hervor.

Man kann diese Thurmbildung als eine nothwendige,

aus dem ganzen Systeme sich ergebende Consequenz betrachten; auch erkennen wir bei allen Thürmen mehr oder weniger, dass dieser Gedanke dabei zum Grunde gelegen. Allein zur vollen Ausführung gelangte er nur in seltenen Fällen, in grosser Dimension und mit reichem durchbrochenen Maasswerke des Helmes fast nur in Deutschland, in Frankreich seltener und nie so reich geschmückt und luftig durchbrochen, in England fast nie, indem hier die meisten Thürme an ihrem viereckigen Theile mit einer Gallerie und vier isolirten Eckfialen bekrönt und beendigt sind. Und selbst in Deuschland sind niemals beide Thürme in gleicher Vollendung zur Ausführung gelangt. Es ist dies eine Folge des gewaltigen Zeitaufwandes, den die gothische Kirche erforderte. Ein so grosses und zugleich so durchbildetes Werk zu beenden war nicht die Sache eines Menschenlebens, es nahm die Kräfte vieler Generationen in Anspruch und konnte bei den Unterbrechungen, welche äussere Schicksale in so langer Dauer nothwendig herbeiführten, nur im Laufe von Jahrhunderten beendet werden. Man begann dabei natürlich mit dem Nothwendigsten, mit den Theilen, welche dem Cultus dienten oder als Zugänge für diesen unentbehrlich waren; an die Thurmspitzen gelangte man zuletzt. Daher fielen sie, wenn sie überhaupt noch zur Ausführung kamen, den Händen späterer Meister zu und wurden von ihnen in dem mehr oder weniger veränderten Geschmack ihrer Zeiten behandelt.

Auch auf andere Theile hat diese lange Dauer des Baues Einfluss, und nicht leicht wird einer der grösseren Dome gefunden werden, an dem sich nicht der Lauf der Jahrhunderte ausgeprägt hätte. Selbst dann, wenn das Wesentliche des Gebäudes in ununterbrochener Folge voll-

endet war, versagte sich die Pietät späterer Geschlechter nicht, Kapellen oder andere Anbauten in ihrem veränderten Geschmacke anzufügen. Dies kann natürlich sehr entstellend werden, ist es aber, vermöge der Eigenthümlichkeit des Styls, weniger als man glauben sollte. Der gothische Bau bildet gar nicht eine absolute Einheit, an der nichts zugesetzt oder abgenommen werden könnte; er wächst von innen heraus, wie der Baum, der alljährlich neue Ringe treibt; jeder Zusatz ist ein neuer Beweis der Lebenskraft. Er besteht aus einzelnen Architekturen, die zwar ein gewisses Verhältniss zu einander haben, aber keinesweges alle gleich sein müssen, vielmehr theils wegen der Stelle, die sie einnehmen, theils auch nur um ihre relative Selbstständigkeit anzudeuten, eine gewisse Verschiedenheit, auch in der Behandlung, erfordern oder doch dulden. Daher macht es auch keinesweges immer einen nachtheiligen Eindruck, wenn wir die Spuren verschiedener Jahrhunderte an einem Gebäude wahrnehmen, sofern nur die Veränderung des Styls mit den verschiedenen Ansprüchen der Theile, zusammenfällt, an welchen sie vorkommt, wenn also z. B. Chor, Façade und Thurm, als die geschmückteren Theile etwas später erbaut sind und daher von der Einfachheit des übrigen Baues abweichen. Nur dann wird solche Mischung störend, wenn die späteren Theile ganz fremdartig, also etwa der Antike nachgebildet sind, nicht dann, wenn sie noch aus demselben Bildungsgesetze herstammen, das sich durch die Zeit des gothischen Baues bis an die äusserste Gränze des Verfalls, wenn auch mit verminderter Kraft und Frische, erhielt. Denn griechischer und gothischer Styl sind nicht bloss verschieden, sondern sie sind im Ganzen und im Einzelnen völlige Gegensätze; sie

gehen mit gleicher Consequenz nach entgegengesetzten Richtungen. Es scheint die geeignete Schlussbetrachtung für dieses Kapitel, uns die Eigenthümlichkeit des gothischen Styls durch jenen Gegensatz recht lebendig vor Augen zu stellen.

Der griechische Bau besteht aus horizontalen und mithin breitgelagerten Schichten, der gothische aus senkrechten und mithin schmalen Theilen. Dort sind die Gliederungen einfach, scharf unterschieden, leicht in bestimmte Theile zu zerlegen; hier verwickelt, von einer schwer zu entdeckenden Gesetzlichkeit; dort die Lichtmassen breit, die Schatten allmälig wachsend und verlaufend, hier beide in scharf betonten schmalen Streifen oft wechselnd. Das Runde kommt dort vorzugsweise als Ausladung (convex) hier als Höhlung (concav), das Eckige dort rechtwinklig, hier polygonartig in stumpfen oder spitzen Winkeln vor. Dort geht die Anordnung dem Auge entgegen, hier weicht sie zurück und zieht es ins Innere hinein. Dort herrscht im Ganzen die grade Zahl und die in zwei gleiche Seiten auseinanderfallende Symmetrie, hier die ungrade, welche eine Mitte zwischen die symmetrische Gleichheit einschiebt. Der griechische Styl erschöpft seine Schönheit im Aeussern und vernachlässigt das Innere, im gothischen Style ist dies der vollendetere Theil, und selbst das Aeussere trägt das Gepräge der Innerlichkeit. Dort ist jedes Einzelne bestimmt begränzt, hier ist das Bestreben darauf gerichtet, es sanft in ein Anderes aufzulösen und hinüberzuführen. Und wie im Einzelnen so ist auch im Ganzen der Tempel vermöge seiner Säulenhalle nach unabänderlicher Regel abgeschlossen und duldet keine Zusätze, während die gothische Kirche aus einzelnen Ab-

schnitten besteht, die immer vermehrt werden können. Jener giebt daher eine abgeschlossene Individualität, diese eine Welt von Einzelheiten. Jener ist objectiv und männlich, gleicht der vollbrachten That, während der gothische Styl subjectiv und weiblich ist, eine warme, aber unbestimmte Empfindung erweckt. Ein organisches Leben ist in Beiden, auch im griechischen Bau lässt die Bildung seiner Glieder ein Wachsen und Werden erkennen, aber es ist vorüber und liegt hinter ihm; im gothischen Bau ist es gegenwärtig und die Formen erscheinen, wie in der vegetabilischen Natur, noch werdend und unfertig. Daher hat der gothische Bau bei aller Pracht den Charakter des Bescheidenen und Demüthigen im christlichen Sinne des Wortes, während die griechische Form der naive und milde Ausdruck eines edeln, aber vollgenügenden Selbstgefühls ist.

Viertes Kapitel.

Abweichende Formen kirchlicher, u. nichtkirchliche Architektur.

Ich habe bisher die Architektur geschildert, wie sie sich an der Kirche, und zwar vorzugsweise an der grossen, reich ausgebildeten Kirche, an dem Dome zeigt. In der That genügt dies vollkommen zur Schilderung der ganzen Architektur, da alle minder bedeutenden oder nicht kirchlichen Bauten ihre Formen von jenen vornehmsten Gebäuden entlehnen. Indessen erfordert die Vollständigkeit doch noch eine Uebersicht der abweichenden oder abgeleiteten Bauformen und der verschiedenen Arten der Gebäude.

Auch hierbei zeigt sich die Einheit des ganzen Mittelalters; denn alles, was hier anzuführen ist, ist wieder beiden Stylen gemeinsam und nur nach dem Geiste des jedesmaligen Princips modificirt.

Bleiben wir zuerst bei kirchlichen Gebäuden stehen, so beruhen die Abweichungen von dem herrschenden Schema zum Theil auf localen Gewohnheiten, die aus der geistigen Eigenthümlichkeit des Volks, aus historischen Reminiscenzen oder aus der Beschaffenheit des

vorhandenen Materials hervorgingen, zum Theil aber auf der besonderen Bestimmung der Gebäude, wodurch sich z. B. Klosterkirchen von Pfarrkirchen und unter jenen wieder die der verschiedenen Orden von einander unterscheiden. Endlich aber gehen sie auch aus freier Wahl, aus der Neigung zu ungewöhnlichen Structuren oder aus architektonischen Versuchen hervor, wohin denn namentlich viele der Formen gehören, welche in der Zeit des Uebergangs des einen Styls in den andern aufkamen. Von allem diesen habe ich hier nur einen allgemeinen Ueberblick zu geben, da das, was eine specielle historische Wichtigkeit hat, unten seine Stelle findet.

Zu den abweichenden Kirchenformen gehört zunächst der rechtwinklige Schluss des Chors, der in England und im Ordenslande Preussen herrschend ist und bei gewissen Mönchsorden, die überhaupt schmucklose Kirchen liebten,[*] oder auch sonst zuweilen bei einer Beschränkung des Raums vorkommt. Ferner erscheint der Grundriss oft nicht bloss als ein einfaches, sondern als ein *doppeltes* Kreuz in der Art, dass zwei Querbalken in der Mitte des Gebäudes, (wie in England häufig) oder ein breiter Vorbau auf der Vorderseite (wie nicht selten in frühen deutschen Bauten) angebracht waren. Eine andere Eigenthümlichkeit ist die, dass die Seitenschiffe oft nicht niedriger sind, als das Mittelschiff, sondern *gleich*, *oder doch fast gleich hoch*, wo denn das Mittelschiff keine Fenster enthält. Dies findet sich häufig in den früheren Bauten des südlichen und westlichen Frankreichs und zwar in der Art, dass das Mittelschiff mit einem Tonnengewölbe, die Seitenschiffe aber mit halben, gegen jenes mittlere anstrebenden Tonnengewölben bedeckt sind. In Deutschland dagegen bildete sich eine solche

Form in vollkommenerer Weise aus, mit Kreuzgewölben und Spitzbögen; sie herrschte vorzugsweise in den Gegenden, wo man gebrannte Steine anwenden musste, also im Norden, fand aber später weite Verbreitung. Die Consequenzen dieser Anordnung für die Detailbildung werde ich später angeben, und bemerke nur im Allgemeinen, dass daraus ein einfacher massenhafter und leicht verständlicher Charakter der Gebäude hervorging.

Von den Formen des Uebergangsstyls ist wenig Allgemeines zu sagen, nur soviel, dass in allen Ländern häufige Beispiele gleichzeitiger Anwendung des runden und des spitzen Bogens vorkommen, und zwar gewöhnlich in der Art, dass Fenster und Portale rund gedeckt, während die Gewölbe und die Verbindungsbögen der Pfeiler schon spitzbogig sind, dass man mithin diesen Bogen für die constructiven tragenden Theile vorzog, während man jenen für die minder belasteten beibehielt. Als eine besondere Klasse kirchlicher Gebäude sind die runden und polygonen (acht oder zwölfeckigen) Kirchen oder Kapellen zu erwähnen, die sich in allen Jahrhunderten des Mittelalters vorfinden. Für Kathedralen und grössere Münster brauchte man zwar diese Form seit der karolingischen Epoche überall nicht. Dagegen kommt sie anfangs häufig an Baptisterien wie in der altchristlichen Zeit*), später an Grabkirchen oder an Votivkapellen vor. Auch brauchte man später und früher diese Form, um angebliche Nachbildungen des heiligen Grabes als Erinnerung an eine Pilgerfahrt ins gelobte Land oder zur Erweckung frommer Gefühle zu errichten. Alle diese Rundgebäude sind gewöhnlich durch eine

*) Vgl. Th. III. S. 48.

Kuppel gedeckt und bei grösserer Dimension durch eine Pfeilerstellung gestützt, schliessen sich aber sonst den Gesetzen des herrschenden Styls unbedingt an. In manchen Gegenden endlich hat man kleinere Kirchen häufig in quadrater Form durch eine mittlere Säule gestützt und mit einem Anbau für den Chor versehen, so an manchen Orten der Moselgegend z. B. die Kirche des Hospitals zu Cus. Andre abweichende Formen des Grundrisses, durch eine Künstelei des Erbauers oder durch die Benutzung und Erweiterung vorhandener Fundamente entstanden, sind meistens Modificationen des Polygons und kommen am häufigsten bei Grabkirchen vor, haben aber auf den Entwickelungsgang der Kunst überall keinen Einfluss*).

Eine besondere Erwähnung verdienen die Nebenbauten der Kirchen und Klöster. Dahin gehören vor allen die Kreuzgänge, bekanntlich überdeckte Umgänge um einen freien Hof. Anfangs fanden sie sich, wie an den altchristlichen Basiliken, vor dem Eingange der Kirche und wurden hier zuweilen auch noch im zwölften Jahrhundert beibehalten, wie das Beispiel von Kloster Laach**) zeigt.

*) Vgl. in v. Lassaulx, die Mathiaskapelle zu Kobern, Coblenz 1837 ein Verzeichniss von Rund- und Polygongebäuden, zu dessen Vervollständigung noch anzuführen sind: Die Kirche zu Rieux-Merinville bei Carcassone (Mérimée Notes d'un voyage dans le midi de la France. Brux. 1835 S. 421 und 211), das Baptisterium bei S. Sauveur in Aix, zu Quimperlé und zu Lanleff in der Bretagne (Mérimée, Notes d'un voyage dans l'Ouest. Brux. 1837. S. 209 und 130), zu Rief an der Gränze von Piemont (Fourtoul l'art en Allemagne. Brux. 1841 III. 146), endlich mehrere Rundkirchen zu Prag (Wiener Bauzeitung 1845 S. 19.). Zu den ganz anomalen Formen gehört die Kirche zu Prades in Roussillon, deren Grundriss ein Dreieck mit drei auf den Seiten desselben angelegten halbkreisförmigen Nischen bildet. Eine Zeichnung des Grundrisses in (Taylor et Nodier) Voyage dans l'ancienne France.

**) S. Geier und Görtz, Romanische Baudenkmale am Rhein.

Später legte man sie an der Seite, gewöhnlich an der Südseite der Kirche an und versah sie mit einem oberen Stockwerke, in welchem die Kapitularen oder Mönche wohnten. Sie wurden deshalb frühe überwölbt, und nach der Seite des Hofes hin offen gelassen, um den Geistlichen einen gesicherten Ort stiller Erholung und des Luftgenusses zu gewähren. Ihre Oeffnungen gegen den Hof bestanden aus Arcaden, welche nach der Weise der Fenster und Triforien der Kirche gestaltet und zu Gruppen verbunden wurden. Da sie einen minder ernsten, den Ruhestunden gewidmeten Platz begränzten, so trugen sie auch in architektonischer Beziehung einen heiteren Charakter und wurden frühzeitig mit Bildwerk ausgestattet und in anmuthigen, möglichst leichten Formen gebildet. Jeder Styl bot dazu verschiedene Vortheile; der romanische durch seine breiten, zu bildlicher Ausschmückung geeigneten Flächen, der gothische durch die feine Gliederung und reiche Schwingung seiner Stäbe und durch das durchbrochene Maasswerk, welches, hier nicht durch Glas geschlossen, den freien Himmel und das Grün der oft mit Bäumen besetzten Höfe anmuthig durchblicken liess. An den Kreuzgang stiessen gewöhnlich die Versammlungsräume der Conventualen an, namentlich der Kapitelsaal für gemeinsame Berathungen und der Speisesaal, das Refectorium. Beide waren später meistens gewölbt und durch Säulen oder Pfeiler gestützt, wodurch denn, da von jeder Säule vier verschiedene Gewölbe ausgingen, eine reiche palmen- oder fächerartige Entfaltung der Gewölbrippen entstand. Grössere Gemächer dieser Art, namentlich die Speisesäle, enthielten häufig mehrere Säulenreihen, und die Architektur hatte bei diesen mit Vorliebe behandelten Räumen eine Gelegenheit sich

in zierlichen und kühnen Formen zu versuchen, welche man aus constructiven oder religiösen Rücksichten an den Kirchen selbst noch nicht anzubringen wagte.

Die bürgerliche Baukunst gewährt überall mehr ein sittengeschichtliches als ein künstlerisches Interesse; die Fortschritte der Civilisation zeigen sich hier hauptsächlich in Einrichtungen der Bequemlichkeit, während der Schmuck nur aus der kirchlichen Architektur entlehnt und nur wenig nach den vorwaltenden Zwecken modificirt ist. Diese Modificationen gingen im Mittelalter grösstentheils aus dem kriegerischen Charakter der Zeit hervor, sie waren mehr auf Schutz und Abwehr, als auf Genuss und Pracht gerichtet, und dienten daher auch nicht zur Bereicherung der Kunst. Allein dennoch prägte sich auch in ihnen der Geist der Zeit aus, und es entstanden Formen, welche, wenn auch ohne künstlerische Ansprüche, charakteristisch sind und der höheren Baukunst entgegen kamen. Die Burgen der Ritter waren meistens mit beschränkten Mitteln, auf Bergspitzen oder in Sümpfen angelegt, und zeigten keine andere Schönheit, als die, welche die Natur oft freigebig ohne Wahl und Absicht der Erbauer rings umher ausbreitete. Grössere Burgen bestanden aus mehreren einzelnen Gebäuden, welche von den gemeinsamen Einfriedigungen, von Mauern und Gräben umschlossen, oder so aneinander gereiht waren, dass sie einen inneren Hof bildeten. Der Palas oder Saal, das Herrenhaus und dann der Thurm (Burgfriet, engl. *keep-tower*) machten die Hauptheile aus, zu welchen Wirthschaftsgebäude hinzukamen *). Bei kleineren

*) S. Leo über Burgenbau in Deutschland in v. Raumer's historischem Taschenbuch 1837. S. 167. etc. Ausführliche Beschreibungen englischer Burgen in Britton, Archit. Antiqu. Vol. IV. Für französische

Burgen aber stand innerhalb der Einfriedigung ausser einigen Wirthschaftsgebäuden nur ein Thurm, welcher mithin alles Uebrige, das Versammlungszimmer der Familie, den Saal, die Nebengemächer und Schlafkammern (Kemnaten) und die für den Aufenthalt der Knechte, für die Aufbewahrung der Vorräthe und für die Vertheidigungsanstalten nöthigen Räume umfasste. In England scheint diese Ausdehnung des Thurms sogar das Gewöhnliche gewesen zu sein; er enthielt daher nothwendig mehrere Stockwerke, und erhob sich zu einer bedeutenden Höhe. Eine gemeinsame Eigenthümlichkeit dieser Bauten war, dass der Eingang sich niemals zu ebener Erde öffnete, sondern im ersten Stock, zu dem man denn durch eine ausserhalb angelegte Freitreppe (die Greden nach altdeutschem Sprachgebrauche) hinaufstieg, die oft von Holz, und also bei einem Angriffe zerstörbar, oder von Stein, bedeckt und darauf berechnet war, leicht vertheidigt zu werden. Das Erdgeschoss war dann nur von dem ersten Stockwerke aus durch eine innere, abwärts führende Treppe zugänglich, hatte nur wenige und schmale Fenster, und diente zu Vorrathskammern oder zu Schlafstellen der Knechte. Die oberen Stockwerke enthielten die Wohnräume der Herrschaft und des zu ihrer nächsten Bedienung bestimmten Gesindes, und bestand daher jedes aus einer grossen Halle und mehreren Kammern, welche häufig in der Mauerdicke angebracht, und dadurch besonders geschützt waren. In den Sälen waren grössere Fenster, welche in Mauervertiefungen und oft über erhöhetem Fussboden lagen und dadurch Fensternischen bildeten, die als getrennte Räumlichkeiten dem Saale selbst ein zugleich

Burgen viele Beispiele in Caumont, Hist. sommaire und in seinem Cours d'Antiquités monumentales.

wohnliches und pittoreskes Ansehen gaben, und Sitze für die Frauen oder diejenigen, welche sich zum besonderen Gespräch von der Gesellschaft trennen wollten, enthielten. Auch erweiterte man wohl diese Räume durch Erker, welche aus der Mauer hervorsprangen, freie Umschau und im Nothfalle eine Stelle zum Herabwerfen oder Schiessen gewährten. Grössere Säle dieser Art waren durch Säulen getheilt, welche Decke und Gewölbe stützten. Neben diesen Wohnräumen befanden sich häufig Gänge für die Aufstellung der Mannschaften bei einem Angriffe und enge Treppen, welche zu den obersten Stockwerken führten, wo die Wächter sich aufhielten und wo man auf dem mit Zinnen bedeckten Dache Vertheidigungsanstalten vorbereitete. Die unteren und oberen Stockwerke waren gewöhnlich, zuweilen auch die übrigen, gewölbt*). Wir sehen daher, wie hier aus dem Bedürfnisse und aus den politischen Verhältnissen sich ähnliche Formen erzeugten, wie beim Kirchenbau; Gruppen von Gebäuden verschiedener Höhe, das Emporragen des Thurmes, die Wölbung. Diese inneren Theile der Burg hatten zwar keine grossen Portale, wohl aber erhielt die Einfriedigung eine hohe und weite Pforte, durch welche die Ritter zu Ross und mit der Lanze einziehen konnten, und welche daher im Bogen geschlossen, und mit einer Wölbung bedeckt sein musste, um die nach aussen durch Zinnen geschützten Gänge für die Vertheidigung des Thores und Räume für die Winden der Zugbrücke und für das

*) In der Burg zu Reichenberg, unweit St. Goarshausen sind vier Stockwerke im Thurme, von denen drei gewölbt und eins mit einer Balkendecke versehen ist. Diese im 13. Jahrh. erbaute Burg, verdiente wohl eine architektonische Aufnahme und Herausgabe, da sie sehr wohl erhalten und von bedeutendem Umfange ist, und alle wesentlichen Theile einer ritterlichen Wohnung zeigt.

Fallgitter zu tragen. Im romanischen Style wurden diese Thore meistens einfach gehalten, da der reiche Steinschmuck der Kirchen hier nicht passend gewesen wäre; im gothischen Style aber, wo schon die Gliederung den Charakter des Ornamentes hatte und zu freierer Ausbildung einlud, verschmähte man nicht, ihnen heiliges Bildwerk oder Wappenschmuck zu geben.

Fürstliche Schlösser, in Städten oder auf geräumigen Burgplätzen, erhielten natürlicherweise eine breitere Anlage *). Auch bei ihnen war der Haupteingang immer im ersten Stockwerke und durch eine ausserhalb gelegene Freitreppe zugänglich, während das Erdgeschoss oder eigentlich Halbsouterrain zu untergeordneten Zwecken diente. Auf dieser Eingangsseite liefen in den oberen Stockwerken schmale Corridore, aus welchen Thüren in die einzelnen Zimmer führten **). Diese Gänge waren auf der Aussenseite mit Arcaden geöffnet, deren Bogen-

*) Leider ist die Zahl der erhaltenen Monumente dieser Art sehr klein. Aus dem 14. Jahrh. stammt das prachtvollste, das Schloss des Hochmeisters der deutschen Ritter zu Marienburg. (Vergl. Vogt Geschichte Marienburgs, Königsb. 1824, Frick, Prospecte. Berlin 1802, Kallenbachs Chronologie Taf. 43.) Manche andre Schlösser in Preussen z. B. das zu Heilsberg verdienten nähere Beschreibung und Bekanntmachung durch Zeichnungen. Aus früherer Zeit ist die Wartburg (bei Puttrich I. Abth. II. Theil.) das wichtigste Denkmal. Aus dem 12. Jahrh. der Palast Friedrichs I. zu Gelnhausen, (herausg. von Hundeshagen, Bonn 1832). Das Kaiserschloss zu Goslar ist, obgleich schon im 12. oder 13., und dann wieder im 15. Jahrh. theilweise verändert und jetzt als Magazin benutzt, noch hinlänglich erhalten, um eine architektonische Restauration und Herausgabe zu verdienen.

**) So ist auf dem Plane von St. Gallen ein Gang vor dem Zimmer des Abtes. Der h. Ulrich in Augsburg hatte einen solchen (Vita S. Oudalrici bei Pertz Monum. VI. p. 388: et in scena quae ante cubiculum ejus est consedit). So war es denn auch in Goslar und auf der Wartburg. Cf. Ducange s. v. porticus.

verbindung auf einfachen oder gekuppelten Säulchen Gruppen bildete, und so die ganze Breite der Façade mit reichem Schmuck belebte und in senkrechten Abtheilungen gliederte. Die Säle nahmen hier oft die Höhe von zwei Stockwerken der Gallerien und der aus diesen zugänglichen kleineren Gemächer ein*), so dass in ähnlicher Weise, wie Nebenschiffe und Emporen neben dem Hauptschiffe der Kirchen, sich höhere und niedrigere Räume zu einem Ganzen verbanden, das also auch hier wie in der Kirche aus Gruppen ungleicher Theile zusammengesetzt war.

Noch deutlicher spricht sich der Charakter des Mittelalters in der städtischen Baukunst aus**). Die Bürger der alten Welt legten ihre Wohnungen auf geräumiger Fläche an, um zwischen niedrigen Gemächern einen Hofraum zu gewinnen, auf dem das häusliche Leben unter freiem Himmel vorging. Die Städte des Mittelalters mussten dem angreifenden Feinde möglichst wenig Mauer darbieten; ihre Bewohner drängten sich daher in engen Räumen zusammen, und mussten, ohnehin durch Klima und Sitte mehr auf die Stube angewiesen, sich nach oben ausdehnen. Zugleich erforderte sowohl die Sicherung gegen Strassenkämpfe als die Abgeschlossenheit der Familie, dass die Häuser ihre schmale Seite, den mehr oder weniger hohen und spitzen Giebel, nach aussen wendeten. Die tiefen Zimmer, welche durch diese Anlage entstanden, bedurften daher, besonders im unteren Stock-

*) So scheint es, nach den im Inneren erhaltenen Halbsäulen, im Palast zu Goslar gewesen zu sein und so war es im Crosby-Hall in London (Britton Vol. 4).

**) Interessante Nachrichten über Städteanlagen des 12. und 13. Jahrh. in mehreren Gegenden des westlichen Frankreichs in den Annales archéologiques. Vol. 4. pag. 161. ff. und Vol. 6. pag. 71 ff.

werke, wo in der engen Strasse ohnehin sparsames Licht eindrang, vieler und möglichst grosser Fenster, welche in den unteren, für die Aufbewahrung der Waaren dienenden Theilen hoch hinauf gezogen wurden, in den oberen Stockwerken aber die breite Vorderseite fast ganz ausfüllten. Diese Fenster bestanden immer aus schmalen Abtheilungen, die man nach Belieben schliessen oder öffnen konnte, um Licht und Wärme zu temperiren. Sie wurden daher durch Säulchen oder kleine Mauerstreifen getheilt, welche kleinere, von grösseren überwölbte Bögen trugen oder doch, wenn man der Balkendecke entsprechend auch die Fenster gradlinig deckte, zu Gruppen verbunden wurden, in denen sich der Charakter der verschiedenen Stockwerke aussprach und die nach oben zu, besonders in den Dachräumen, der Zahl und Grösse nach abnahmen. So hatte man in den Grundformen des bürgerlichen Hauses, ohne es zu beabsichtigen und durch das Bedürfniss eine dem höheren Style zusagende Form erhalten, und die städtische Strasse mit ihren hohen schlanken, in ihrer Gliederung aufstrebenden, im Giebel zugespitzten Häusern gewährte wieder einen ähnlichen Anblick wie die Kirchen; sie bestand wie diese aus ganzen Reihen verticaler Architekturen. Wir sehen wie die Richtung der Zeit zur baulichen Form wird. Denn in der schlanken Gestalt des einzelnen Hauses spricht sich der Geist der Freiheit und Selbstständigkeit aus, vermöge dessen der Familienvater sich sondert und sein Hauswesen bildet, im Anblick der Strasse aber, wo sich Giebel an Giebel reihet, der Geist der Gemeinsamkeit, der die Einzelnen zu einem Ganzen verbindet.

Häufig benutzte man das untere Stockwerk zu sogenannten Lauben, bedeckten und meistens gewölbten

Säulengängen, welche an den Häusern entlang liefen und den Verkehr des Kleinhandels begünstigten. Da hier der Pfeiler des einen Hauses mit dem des benachbarten verschmolz, so lag hierin eine Veranlassung zu übereinstimmender Bildung des Ganzen, und die Säulenhallen erschienen daher, ungeachtet der Verschiedenheit der einzelnen Häuser, als ein Ganzes, als ein horizontales Band, das kräftiger als das Basament der Kirchen die verticalen Architekturen zusammenhielt. Diese Pfeiler beförderten aber auch eine regelmässige Gliederung der oberen Theile, indem man nun die Fensterpfosten über den Pfeilern stärker und nach innen kräftiger machte, so dass sie durchlaufende senkrechte Abtheilungen bildeten, zwischen denen die Fenster selbst mit ihren kleineren Pfosten nur als eine Füllung erschienen. Reichere städtische Häuser nahmen noch mehr den Schmuck der Kirchen oder Schlösser an; sie wurden mit Erkern und Thürmchen, mit Zinnen und Maaswerk ausgestattet und man findet einzelne Häuser, deren Façaden, in Stein ausgeführt, durchweg aus schlanken, gegliederten Stäben bestehen, welche zwischen den Fenstern in die Höhe steigen, oberhalb derselben zu Spitzbögen oder zu verwandten, sich durchkreuzenden Figuren zusammenlaufen und endlich am Giebel als Spitzsäulchen aufstreben*). In anderen Gegenden wurden zwar die Bürgerhäuser fortwährend in Fachwerk errichtet, dafür aber an den Holzbalken mit reichem geschmackvollen Schnitzwerk, mit mancherlei bildlichen Verzierungen, Statuen, oder Karyatiden ausgestattet.**)

*) Sehr elegante Beispiele solcher Bauten in Danzig. Vergl. Moller Denkmäler I. Taf. 62.

**) Vergl. Bötticher Holzarchitektur des M. A.

Reicher wurden dann die öffentlichen Gebäude, Kaufhallen, Rathhäuser, Brunnen und Stadtthore geschmückt. Für diese letzteren eignete sich der kriegerische Spitzbogen sehr wohl, der von zwei mächtig vorspringenden runden Thürmen geschützt und gehalten wurde, und dessen Form sich auf der inneren, dem Frieden zugewendeten Seite, in mancherlei Ornamenten und Fenstern wiederholte. Eben so wie hier herrschte an den Kaufhallen, den Monumenten bürgerlicher Thätigkeit, der Zweck vor; sie haben feste Mauern und Gewölbe, mächtige Pforten und wenige Fenster, sind mit Statuen der Schutzheiligen auf Consolen geschmückt und mit Zinnen gekrönt. Nicht selten erhebt sich an ihnen der städtische Wachtthurm (Beffroi), von welchem die Glocke die Bürger zur Versammlung oder zur Abwehr herannahender Feinde zusammenrief. Leichteren Schmuckes waren die Rathhäuser, besonders die der späteren Zeit, wo dann die Façade, mit Stabwerk, Consolen, Statuen bedeckt, die Kühnheit ritterlichen Geistes und den Uebermuth bürgerlichen Reichthums verband. An den Brunnen endlich zeigte sich die Zierlichkeit gothischer Formen von allen Zwecken des Tragens und Stützens befreit in anmuthigem, wenn auch willkürlichem Spiel, in schlanken Spitzsäulen und einer reichen Ausschmückung mit Statuen. Ihnen glichen mit mehr religiöser Anwendung die vereinzelten Denkmäler der Frömmigkeit, welche unter den Namen von steinernen Kreuzen als Spitzsäulen mit Heiligenhäuschen an Landstrassen oder im Felde, zur Erinnerung an örtliche Vorfälle oder als Stiftungen aus Gelöbnissen, dem Wanderer eine Stelle des Gebetes anwiesen. So umfasste die architektonische Form alle Gestaltungen des Lebens und erstreckte ihre

Herrschaft auch auf Geräthe, Waffen und Kleider. Sie sprach überall den gleichen Geist aus, den Geist der Selbsständigkeit, des Aufstrebens und weicher Frömmigkeit.

Fünftes Kapitel.

Symbolik der mittelalterlichen Architektur.

Die Werke der Baukunst haben immer einen geheimnissvollen Charakter; der unkünstlerische Verstand, gewöhnt die Dinge nach ihrer Nützlichkeit oder nach sinnlichen Beziehungen zu würdigen, kann es nicht fassen, dass diese einfachen Grundformen in ihrer Zusammenstellung einen so tiefen Eindruck hervorbringen, und sucht daher nach einem äusserlichen Grunde, nach einem bestimmten Worte des Räthsels. Von der Architektur des Mittelalters, und besonders von der gothischen gilt dies in höherem Grade, als von jeder anderen; sie ist so abweichend, so eigenthümlich, so weit hinausschreitend über die Gränze des praktischen Bedürfnisses, dass es verzeihlicher ist als sonst, wenn man eine geheime Absicht oder eine zufällige Veranlassung vermuthet. Daher haben sich denn auch Viele daran versucht und mit mehr oder weniger Scharfsinn oft sehr abenteuerliche Hypothesen aufgestellt. Am Fruchtbarsten in solchen Behauptungen sind die Engländer gewesen. James

Hall*) hält die gothischen Kirchen für Nachahmungen jener ersten Kapellen, welche die Bekehrer der Britten in dürftigen Küstengegenden aus Weidenzweigen flechten liessen; Jacob Murphy**) leitet sie von den ägyptischen Pyramiden her, deren Form, als den Grundgedanken des Monumentalen, die Christen auf ihre, ebenfalls über Gräbern errichteten Kirchen angewendet und durch den Spitzbogen vervollkommnet hätten. Andere glaubten in einer Verzierung, die sich in romanischen Bauten Englands oft findet, wo Halbkreisbögen sich durchschneiden und der Durchschnittspunkt eine Spitze bildet, den Ursprung des Spitzbogens und demnächst der gothischen Architektur entdeckt zu haben***), ohne daran zu denken, dass der Spitzbogen noch nicht die gothische Architektur erschöpft und dass nur der, welcher die Bedeutung dieser Bogenform kennt, sie in jener unscheinbaren Verzierung bei ihrem zufälligen Vorkommen wahrnehmen kann. Eine andere Hypothese, welche die dem nördlichen Klima nothwendige Form der hohen Dachgiebel für die Veranlassung zu den schlanken, strebenden Formen des gothischen Baues hält†), scheitert an der Bemerkung, dass noch jetzt in den Ländern, wo der Schnee am stärksten fällt, in der Schweiz, in Norwegen

*) Essay on the origine of gothic Arch. London 1813.

**) Ueber die Grundregeln der gothischen Baukunst, übers. von Engelhard. Leipzig und Darmstadt.

***) J. Milner treatise on eccl. Arch. of England. London 1811 führt diese, zuerst von dem Dichter Gray aufgestellte Hypothese weiter aus, und selbst der Architekt Rikman (An attempt to discriminate the styles of Arch in England, 3 ed. p. 48) meint, wer diese „intersecting arches" construirt, habe auch den Spitzbogen construiren können.

†) Wie unser würdiger Moller in der Einleitung zu seinen Denkmälern der deutschen Baukunst Seite 15 annimmt.

und Schweden, und dass auch im vorgothischen Style flache Dächer üblich sind. Vielmehr können wir die Sitte spitzer Dächer in unsern Gegenden umgekehrt als eine Folge des gothischen Styls und eine wegen mancher häuslichen Bequemlichkeiten beibehaltene Gewohnheit ansehen. Viele haben den gothischen Styl aus der Nachahmung des bei den Arabern schon früher angewendeten Spitzbogens erklären wollen *). Allein die gänzliche Verschiedenheit aller übrigen Formen des gothischen Styls und selbst der Anwendung des Spitzbogens, sowie auch der Umstand, dass dieser Styl vom nördlichen Frankreich und Deutschland ausgehend sich dem Süden erst später mittheilte, widersprechen dieser Annahme **). Andere haben denn endlich an eine Nachahmung des Laubgewölbes und der hohen Stämme unserer Wälder oder wohl gar jener celtischen Haine, in welchen der mystische Dienst der Druiden gefeiert wurde, gedacht ***). Diese Behauptung schliesst sich in der That an eine charakteristische Eigenthümlichkeit des gothischen Styls an, an die unverkennbare Aehnlichkeit mit vegetabilischen Formen, aber sie widerspricht der Geschichte, da jener Cultus des Hains zu der Zeit, als unser Styl entstand, seit Jahrhunderten vergessen war, und da auch

*) Ich nenne nur Hirt (Rec. von Münter's Sinnbildern in den Berl. Jahrb. f. wissensch. Kritik); Stieglitz (Altd. Baukunst S. 69, welcher jedoch später davon zurückgekommen scheint und in der Gesch. d. Bauk. S. 366 nur eine sehr geringe Einwirkung des Arabischen annimmt) Lenormant und Caumont (Hist. somm. de l'Arch. 1838. S. 128). Eine Widerlegung dieser Ansicht bei Rud. Wiegmann, über den Ursprung des Spitzbogenstyls, Düsseldorf 1842.

**) Vgl. Th. III. S. 371.

***) Chateaubriand, Itinéraire, III. p. 381, und unzählige andere

die vegetabilische Reminiscenz während der Blüthe des Styls nur leise und verstohlen hervortrat, und erst beim Verfall des Mittelalters, und auch da nur in seltenen Fällen, mit Bewusstsein ausgebildet wurde.

Mit besserem Grunde als diese willkürlichen Behauptungen liesse sich die allgemeine Vermuthung aufstellen, dass das Mittelalter, welches symbolische Beziehungen so sehr liebte, auch bei der Wahl baulicher Formen geheime Nebengedanken gehabt habe. Die Gegenstände, welche wir in dem Bildwerk, besonders romanischer Kirchen, finden, scheinen zuweilen, wovon wir weiter unten bei der Betrachtung dieses Kunstzweiges noch sprechen werden, wirklich mit einer geheimen symbolischen Bedeutung gewählt zu sein. Man könnte glauben, dass dies auch bei der Architektur selbst statt fand, und es würde eine äusserst wichtige, merkwürdige Thatsache sein, wenn man erweisen könnte, dass solche Geheimlehren ein so herrliches Produkt, wie die gothische Baukunst, hervorgebracht hätten.

Um diese Frage zu beantworten müssen wir uns unter den Schriftstellern des Mittelalters umsehen. Ein Geheimniss, das so Vielen gemein war und durch eine Reihe von Jahrhunderten überliefert wurde, kann nicht füglich unausgesprochen geblieben sein; in irgend einer Handschrift, in irgend einer der vielen Urkunden und Briefe, welche unsere Gelehrten aus dem Dunkel der Klöster hervorgezogen haben, würde es sich niedergelegt finden.

In der That überliefern uns nun auch die Schriftsteller eine solche Symbolik; wir können sie vom achten bis zum vierzehnten Jahrhundert verfolgen, wie sie, nur

mit Erweiterungen und Ausschmückungen, dieselben Gedanken festhält. Anfangs wurden diese Deutungen nur als Erklärungen des Schrifttextes vom Salomonischen Tempel gegeben und gehörten daher in das weite Gebiet der allegorischen Auslegung der Bibel*). Bald aber gingen sie in die Schriften über, welche die symbolische Auslegung aller kirchlichen Gebräuche zur Aufgabe hatten, fanden daher auch auf die Kirchen ihrer Zeit Anwendung und nahmen die Gestalt einer Anleitung zur Behandlung dieses Gegenstandes an. Die Tradition der symbolischen Beziehungen ist auch hier eine feststehende und wiederholt sich bei den meisten dieser Schriftsteller**). Als Fundament, so lehren diese Symboliker, legt man einen Stein mit dem Kreuze bezeichnet und zwölf andere Steine, damit die Kirche auf Christus und den Aposteln ruhe. Die Wände bedeuten die Völker; sie sind vier, weil sie aus den vier Himmelsgegenden zusammen treffen; sie stossen vorn in den Ecksteinen, wie jüdisches und heidnisches Volk im Glauben an das Evangelium, anein-

*) So zuerst bei dem berühmten Abte Beda, genannt der Ehrwürdige, im 8. Jahrh., und noch in einem handschriftlichen Gedichte zu Douai aus dem 12. Jahrh., das aber nur eine Paraphrase der Gedanken Beda's zu sein scheint. Vgl. Mone, Anzeiger zur Kunde der teutschen Vorzeit 1835. S. 493.

**) Ich folge zunächst einer ungedruckten Handschrift des 12. Jahrh., aufbewahrt im Archiv der K. Regierung zu Düsseldorf, mit dem (späteren) Titel: Manuale Magistri Petri Carnotensis de misteriis ecclesiae. Nach Jöcher's Gelehrtenlexicon, soll dieser Petrus von Chartres um 1300 gelebt haben. Die Handschrift erscheint aber älter und die Vergleichung des Inhaltes mit dem sogleich zu erwähnenden Werke des Durandus führt auf einen gleichen Schluss, weil derselbe die Erklärungen jener Handschrift zum Theil mit denselben Worten aufgenommen, aber auch mit anderen zusammengestellt hat.

ander, neigen sich aber hinten zur Rundung (in conum) um die Einheit der Kirche anzudeuten. Die Steine sind viereckig, nach der Quadratur der Tugenden, in Weisheit, Stärke, Mässigung und Gerechtigkeit. Ihre Politur bedeutet die Reinigung der Heiligen durch die Duldung der Trübsale. Ihre Lage ist verschieden; einige tragen und werden getragen, sie sind die Mittelmässigen (mediocres in ecclesia), andere, indem sie unmittelbar auf den Fundamenten aufliegen, gleichen den Prälaten, als den Trägern der Kirche. Der Kitt, der sie verbindet, ist die Liebe; wenn sie verbunden sind, hört man Hammer und Axt nicht mehr, weil in Zukunft die Verfolgung keine Stelle findet*). Die Säulen bedeuten die Apostel und Kirchenväter, welche im Glauben und in Werken kräftig emporstreben; die Thüre, wenn nur eine, ist der Herr, nach seinem eignen Gleichnisse; sind mehrere, so gehen sie wieder auf die Kirchenfürsten, durch welche dem Volke der Zugang zum Heiligsten wird. Die Fenster, welche Regen und Wind abhalten und das Sonnenlicht einlassen, weisen auf die heiligen Schriftsteller hin; sie sind innerlich breiter, weil der innere, mystische Sinn umfassender ist als das buchstäbliche Verständniss. Sie bedeuten aber auch die körperlichen Sinne, äusserlich beengt (coarctati), damit der Tod und die Vanitas, die Eitelkeit der Welt, nicht eingehen, innerlich sich erweiternd, damit wir an geistigen Dingen uns erfreuen. Sie sind unten viereckig, weil die Lehrer der Gläubigen vierfacher Tugend bedürfen (debent quadrari in virtutibus), oben rund, um Gott in Vollkommenheit zu dienen. Sie sind nicht alle gleich, sondern grösser und kleiner, weil

*) Quod in futurum non habebit locum persecutio. So in der erwähnten Schrift des angeblichen Magisters Petrus.

die Fähigkeiten verschieden sind, sie sind Träger des zerbrechlichen Glases, um zu erinnern, dass wir unsern Schatz in thönernen Gefässen tragen. Die Balken unter dem Getäfel der Decke sind wieder Prälaten, welche durch die Arbeit der Predigt die Beschaulichkeit unterstützen. Die Kirche wird dann in zwei Theile getheilt, in den Chor und das Schiff; dieses muss niedriger sein und umfasst die Laien, weil sie noch im Meere der Welt sind. Der Chor wird von niedrigen Schranken eingefasst, um die Demuth der Geistlichen zu bekunden. Die Kanzel hat Rückwände, um die Ruhe der Contemplation zu zeigen; der Altar stellt Christus dar und die Heiligen, welche in Christus leben und er in ihnen, (quibus Christus induitur et ipsi Christo). Er ist viereckig mit Hinweisung auf die vier Tugenden. Die Stufen des Altars bedeuten daher auch das Aufsteigen zur Tugend. Für die Thürme weiss der Symboliker keine andere Anwendung als die auf Prediger und Prälaten, denen also vielerlei Functionen zugewiesen sind, dagegen weiss er für alles Einzelne, für die Glocken und selbst für den Wetterhahn des Thurmes specielle Beziehungen anzugeben, die ich hier übergehe.

Andere vermehrten diese Deutungen*), weshalb wir in dem grossen Sammelwerke der kirchlichen Symbolik, das Wilhelm Durandus, Bischof von Mende in Frankreich, verfasste, verschiedene zusammengestellt finden; darunter manches Sinnreiche. Die Länge der Kirche ist die Langmuth (longanimitas), welche geduldig die Widerwärtigkeiten erträgt, bis sie zum himmlischen Vaterlande gelangt; die Breite die Liebe, welche, . das Gemüth

*) z. B. Bernhardus abbas contra Waldenses cap. 12 bei Hurter Innocenz III. Th. IV. S. 410.

erweiternd, die Freunde in Gott und die Feinde um Gotteswillen umfasst; die Höhe endlich die Hoffnung zukünftiger Vergeltung. Das Fundament ist der Glaube, der von verborgenen Dingen weiss, das Dach wieder die Liebe, welche die Menge der Sünden bedeckt, die Thür der Gehorsam, der Boden die Demuth. Auch die vier Kreuzesarme werden als Tugenden gedeutet, das Langhaus als Beharrlichkeit, die drei anderen Arme als der Kranz der drei christlichen Tugenden*).

Neben diesen allgemeinen Systemen finden wir auch einige Male bei wirklich errichteten Gebäuden symbolische Beziehungen erwähnt. Die wichtigste derselben ist die „ehrwürdige Form des Kreuzes,“ die bei der Anlage von Kirchen oft ausdrücklich herausgehoben wird. Wenn wir uns indessen erinnern, dass schon in der altchristlichen Basilika, ohne wirkliche Kreuzgestalt, ein breites Querschiff der Chornische vorherging, dass diese Anordnung praktische und ästhetische Vortheile darbot und dadurch zu einem fast überall beobachteten Herkommen wurde, dass man oft, wo die Lokalität es nöthig oder die Sparsamkeit wünschenswerth machte, davon abwich, so erscheint die symbolische Beziehung doch sehr als Nebensache; sie entspringt aus diesem Herkommen und ist nicht die bestimmende Ursache desselben. Ausserdem finde ich keine andere Spur symbolischer Anlagen als die der Anwendung gewisser heiliger Zahlen. Das wichtigste und bedeutsamste Beispiel dieser Art würde die Abtei

*) Von diesen gebräuchlicheren Allegorien wurde dann auch weitere Anwendung gemacht. So in dem Gedichte des Gillebertus Elnonensis über den Brand und Wiederaufbau des Klosters S. Amand. Die Krypta bleibt, die Thürme fallen, als Beispiele von Demuth und Stolz. Auf die alten Fundamente wird weiter gebaut: Sic Deus antiquos antiquae legis amicos eligit et fundat ut in his opus utile condat.

Centula in der heutigen Picardie sein, welche Angibert, der Günstling Karls des Grossen mit reicher Unterstützung dieses seines Gönners neu erbaute, wenn wir der von ihm hinterlassenen Urkunde, die sein Lebensbeschreiber uns mittheilt, unbedingt trauen dürften. Diese Schrift ist nämlich eine Art von geistlichem Testament und bezweckt genaue Vorschriften für den bei den Chorgesängen zu beobachtenden Ritus zu ertheilen. Er beginnt dabei mit der Beschreibung der Anlage und der in den verschiedenen Altären niedergelegten Reliquien, spricht es nun ausdrücklich aus, dass er zur Ehre der heiligen Dreieinigkeit, als der Grundlage unseres Glaubens, drei Hauptkirchen errichtet habe, und deutet in der weiteren Beschreibung eine fernere Anwendung der Dreizahl an. Das ganze Kloster bildet ein Dreieck und dreihundert Mönche sollten darin wohnen. Die Zahl der von ihnen zu unterrichtenden Knaben setzt er zwar auf hundert fest, aber sie werden in drei Schulen vertheilt, von denen zwei je drei und dreissig Schüler und nur die dritte vier und dreissig enthalten soll. Innerhalb jener Kirchen bezeichnet er bald drei, bald dreissig Altäre, drei Ciborien, drei Lectorien. Diese Gebäude selbst sind zwar nicht auf uns gekommen, wohl aber giebt Mabillon nach einem alten Manuscripte eine Ansicht der ganzen Anlage, und diese zeigt deutlich, dass die Symbolik auch hier keinen, oder doch nur einen sehr untergeordneten Einfluss hatte. Die Hauptkirche ist eine Basilika mit einem Kreuzschiffe und einem demselben ähnlichen Vorbau, die beiden anderen Kirchen sind ebenfalls in gewöhnlicher Form, und selbst die dreieckige Gestalt des Klosters ist strenge genommen nicht vorhanden. Die Hauptkirche bildet nämlich in ihrer Länge eine Seite der Klosteranlage; zwei andere

Flügel gehen im rechten Winkel davon aus und erstrecken sich in dieser Richtung jede bis zu einer der beiden anderen Kirchen, und nur dadurch, dass die eine dieser Kirchen weiter von der Hauptkirche entfernt ist als die andere und die vierte Seite des Klosters ohne weitere Unterbrechung in grader Linie von einer zur anderen fortläuft, entsteht ein spitzer Winkel, den man als die Spitze eines rechtwinkeligen Dreiecks betrachten kann. Allein das Ganze bildet hienach kein Dreieck, sondern ein unregelmässiges, trapezoidisches Viereck. Nach den Angaben des Lebensbeschreibers waren die drei Kirchen nicht zugleich, sondern allmälig während der Verwaltung Angilberts von 793 bis 814 entstanden und die Zeichnung ergiebt, dass ein vorbeifliessendes Flüsschen jene, dem Dreieck ähnliche Zuspitzung nothwendig machte. Wahrscheinlich wurde daher der fromme Abt erst später durch diese zufällig entstandene Form auf den Gedanken geführt, eine Beziehung auf die Trinität hineinzudeuten *). Ausser diesem Falle kenne ich keinen anderen ähnlichen, doch findet sich mehrmals, dass die Säulen oder Pfeiler die Zahl der Apostel oder der Apostel und Propheten erhielten **); eine Einwirkung auf die Formbildung ist aber auch hier nirgends zu entdecken.

*) Vgl. die Vita S. Angilberti in den Act. SS. ord. Benedicti. Saec. IV. Pars I. und namentlich die Zeichnung pag. III. Zu bemerken ist auch, dass der Biograph erst im Jahr 1088 schrieb, und jene von ihm mitgetheilte Urkunde selbst für ein mühsam zu lesendes Scriptum erklärt, so dass leicht auch noch die pia fraus eines späteren Klostergenossen dabei mitgewirkt haben kann. Hienach möchte die Beschreibung in jener Urkunde schwerlich die grosse Bedeutung haben, welche Didron, Iconographie chrét. I. p. 63. ihr beilegt.

**) So der berühmte Abt Suger von S. Denis in seinem Bericht über die Vergrösserung und Ausstattung seiner Kirche (Duchesne Script. Vol. IV. p. 341 ff.) Medium duodecim Apostolorum exponentes

Alle diese Beziehungen sind also nur ein unschädliches Spiel des Scharfsinns, das sich an die hergebrachten und nothwendigen Formen anschloss, und, wenn überhaupt, höchstens auf die Zahl gewisser Glieder einen untergeordneten Einfluss hatte. Ein Princip, aus welchem Maasse, Formen, feinere Details hervorgehen konnten, ist überall darin nicht gegeben. Ja diese Symbolik kümmerte sich gar nicht um solche Feinheiten; die grosse Umwandlung der Architektur, welche den gothischen Styl hervorbrachte, ging spurlos an ihr vorüber. Der Bischof von Mende am Ende des dreizehnten Jahrhunderts, in Frankreich, wo diese Architektur schon längst blühete, behält alle die Deutungen bei, welche seine Vorgänger in der Zeit des romanischen Styls und offenbar mit Beziehung auf diesen erfunden hatten. Man hätte erwarten sollen, dass mindestens der Spitzbogen, das Aufstreben aller Theile, ihm neue Betrachtungen eingegeben hätte, wie sie bei unseren sentimentalen Touristen so gewöhnlich sind; allein er schweigt und hält sich bei den allgemeinen und hergebrachten Phrasen. Grade die Eigenthümlichkeiten, welche uns vorzugsweise bedeutsam scheinen, gehen leer aus.

Man hat diese Bemerkung meines Wissens noch nicht gemacht, sie würde aber auch die, welche ein solches Geheimniss behaupten, nicht erschreckt haben. Sie würden sofort entgegnen, dass in dieser unschuldigen Symbolik der kirchlichen Schriftsteller die Geheimlehre nicht enthalten sein könne, weil diese vielmehr in geschlossenen, von der Kirche unabhängigen Gesellschaften

numerum, secundario vero totidem alarum columnae Prophetarum numerum significantes. Damit es gelte: super aedificati super fundamentum Apostolorum et Prophetarum.

mit strenger, beeidigter Verschwiegenheit bewahrt und deshalb niemals der Schrift anvertraut worden, daher auch bei dem Erlöschen dieser Baubrüderschaften oder Bauhütten verloren gegangen sei. Wir müssen uns daher mit der Geschichte dieser Gesellschaften bekannt machen. Hier aber tritt uns, namentlich bei deutschen und englischen Schriftstellern, Sagenhaftes und Ungewisses entgegen, so dass wir vor Allem das Feststehende und Erwiesene von dem bloss Vermutheten zu scheiden haben.

Betrachten wir die offene, urkundliche Geschichte, so ergiebt sich etwa Folgendes. In der ersten Hälfte des Mittelalters, während der Herrschaft des romanischen Styls, war die Baukunst ganz oder fast ganz in den Händen der Geistlichkeit und der Mönche. In den Klöstern wurde nebst anderen Lehren auch die Architektur behandelt, aus ihnen gingen die Meister hervor und ihre Laienbrüder waren die Gehülfen. In der Zeit der höchsten kirchlichen Begeisterung, als man aller Orten Kirchen und Klöster zu gründen begann, vom Ende des eilften bis zur Mitte des zwölften Jahrhunderts, reichten aber die physischen Kräfte der Geistlichen nicht aus. Sie riefen daher die Hülfe der Laien an, denen die Theilnahme an dieser frommen Thätigkeit als ein Mittel der Busse und ein verdienstliches Werk willkommen war. Man begnügte sich dabei nicht mit blossen Gaben und Geschenken, sondern forderte und gewährte persönliche Dienste, und hielt diese, je niedriger und mühsamer sie waren, um so wirksamer für die ewige Seligkeit. Daher strömten Männer und Frauen aller Stände herbei; man sah Fürsten, Ritter und ihre Damen mit dem Volke vereint Steine und Holz zum Bau herbeischleppen, oder Nahrungsmittel

zubereiten und an die Arbeiter vertheilen. Nur derjenige wurde zu diesem Dienste zugelassen, der seine Sünden reuig bekannte, ernstliche Busse that, christliche Liebe für alle mitwirkenden Brüder und demüthigen Gehorsam den mit der Leitung des Baues vorgesetzten Priestern gelobte; wer Beleidigungen nicht willig verzieh oder Ungehorsam bewies, wurde als unwürdiges Glied aus der Gemeinschaft ausgeschlossen. Die Tagesarbeit begann mit Beichte und Gebet, und Nachts beleuchteten Fackeln die umhergestellten Wagen, von denen zu gewissen Stunden feierliche Hymnen ertönten*). Vorzüglich war es die Normandie und das nördliche Frankreich, wo dieser fromme Eifer herrschte, wenigstens haben wir nur aus diesen Gegenden ausführliche Berichte. Keine Spur deutet jedoch darauf hin, dass aus dieser Theilnahme der Laien ein künstlerischer oder technischer Verein von bleibender Wirksamkeit hervorgegangen sei. Die Leitung des Baues blieb auch hier ganz in den Händen der Geistlichkeit, die Weltlichen waren nur Handlanger und zerstreuten sich, wenn die Zeit ihrer Bussarbeit oder ihres Gelübdes verflossen war**).

Anders gestaltete sich die Sache im zwölften und dreizehnten Jahrhundert. Wie jetzt in jeder Beziehung ein grösseres Selbstgefühl unter den Laien erwachte, wie sie an Kunst und Wissenschaft regeren Antheil nahmen, ging auch die Architektur aus den Händen der Geistlichkeit in die weltlicher Meister über. Von grossem

*) S. Mabillon, Ann. Ord. Benedict. Tom. VI. p. 392.

**) Es ist eine unkritische Vermischung völlig verschiedenartiger Dinge, wenn selbst Leo (Lehrbuch der Gesch. des M. A. 1830 S. 304) diese vorübergehenden Vereinigungen mit den späteren Baubrüderschaften in Verbindung bringt.

Einflusse waren darauf ohne Zweifel die **Städte**, in denen sich gewerbliche Thätigkeit und Tüchtigkeit aller Art unabhängig von den Klöstern entwickelte und wo man auch an weltlichen Bauten und selbst an Privathäusern grössere Zierlichkeit erforderte. Auch waren die Ansprüche an technisches Geschick in der Behandlung des Steines jetzt so gesteigert, dass es nicht möglich war, ihnen neben den Aufgaben des geistlichen Standes zu genügen. Es bildeten sich daher tüchtige Maurer, Steinmetzen und Baumeister unter den Laien*), welche wie andere Gewerksgenossen, dem Geiste der Zeit gemäss, sich zu einem besonderen Stande, zu einer **Zunft** vereinigten. So finden wir die Zunft um die Mitte des 13. Jahrh. in Frankreich schon völlig ausgebildet. Stephan Boileau, Stadtpräfekt von Paris, liess nämlich im Jahre 1258 die Statuten sämmtlicher dortiger Gewerke und zwar nach den eigenen Angaben der Zunftgenossen aufzeichnen und in diesem merkwürdigen neuerlich herausgegebenen „Buche der Gewerke"**) stehen denn die Maurer in der Reihe der übrigen Zünfte. Zu ihrer Innung gehören ausser ihnen auch die Steinmetzen und die Gyps- und Mörtelbereiter***), alle unter der Leitung

*) Der früheste, mir bekannte Fall findet sich in einer (in dem Archiv des hist. Vereins für den Untermainkreis Bd. 4. Heft 1. S. 5. abgedruckten) Urkunde des Bischofs von Würzburg v. J. 1183, in welcher er einem Enzelinus, der ausdrücklich als Laie bezeichnet ist, curam et Magisterium in reparanda et ornanda Ecclesia überträgt. Er wird bezeichnet als einer der acclamantibus omnibus civibus nostris assignatus est nobis, ging also wohl aus der Bürgerschaft hervor und hatte sich vorher durch den Bau einer Brücke bewährt.

**) Réglements sur les arts et métiers de Paris au XIII. siècle, herausg. v. Depping in der Collection de Documents inédits sur l'histoire de France.

***) Das Verhältniss dieser verschiedenen Bauhandwerker zu

eines und zwar vom Könige ernannten Meisters. Ihre Satzungen sind zwar, wie die der anderen Gewerke, besonders redigirt, enthalten aber überall nichts Ungewöhnliches; jede einzelne findet sich bald bei einem bald bei einem anderen Gewerbe wieder. Jeder Meister und selbst jeder Lehrling bei seiner Lossprechung musste, (wie dies aber auch bei anderen Gewerken z. B. bei allen Arten der Schmiede vorkommt), bei den Heiligen schwören, das Geschäft ehrlich zu betreiben und die Gebräuche zu halten, die aber ausdrücklich auf die aufgezählten beschränkt sind und nur Festsetzungen über die Zahl der Lehrlinge, welche jeder Meister annehmen durfte, die Dauer der Lehrjahre, die Stunden und Tage, an welchen es verboten war zu arbeiten, die Beschaffenheit des Mörtels und Aehnliches enthalten. Auch in Montpellier hat man neuerlich die alten Statuten der Maurerinnung aufgefunden und auch sie ergeben, dass sie nur eine gewöhnliche Zunft war*). Wie lange diese Zünfte damals schon bestanden lässt sich nicht angeben, indessen rühmten sich wenigstens die Pariser Steinmetzen eines hohen Alters, indem sie nach der Versicherung ihrer Geschworenen seit den Zeiten Karl Martells von der Bürgerpflicht zur Leistung der Scharwache entbunden zu sein behaupteten.

Auch in Deutschland mochten sich einzelne Innungen der Bauhandwerker schon länger gebildet haben, welche

einander ist nicht ganz klar. Die Maurer scheinen einen gewissen Vorrang zu haben, allein dennoch finden sich in der Steuerrolle (Taille) von 1292, die ebenfalls unter den Documents inédits sur l'histoire de France abgedruckt ist, 104 Maurermeister und nur 12 Tailleurs de pierre, 8 Mortelliers und 36 Plastriers.

*) Publications de la société archéologique de Montpellier Nro. 14. pag. 151.

dann gleich wie die anderen Zünfte im dreizehnten Jahrhundert grössere Rechte und eine unabhängigere Verfassung erlangten. Der Baueifer, der namentlich auch die Städte ergriffen, nöthigte, diese wichtige und nützliche Zunft zu begünstigen, und der Zusammenfluss von fremden Meistern und Gesellen bei den grossen Bauunternehmungen machte eine strengere Ordnung erforderlich. Man darf daher mit Sicherheit annehmen, dass schon damals die Statuten dieser Innungen aufgezeichnet, von den Kaisern und Landesherren bestätiget wurden, und mancherlei Freiheiten, namentlich die Verleihung einer eignen, von erwählten Meistern geübten Gerichtsbarkeit enthielten, wie sich Aehnliches auch bei den erwähnten französischen Innungen findet. Indessen besitzen wir solche Aufzeichnungen aus dieser Zeit noch nicht; die älteste ist erst aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts*). Um diese Zeit nämlich wurde der Gedanke einer Vereinigung aller Bauleute und Steinmetzen in ganz Deutschland angeregt und es wurde nun in einer deshalb zu Regensburg im

*) Stieglitz Angabe (Gesch. d. Bauk. S. 428. Beiträge Th. II. S. 88), dass Kaiser Rudolph im Jahre 1275 der Corporation der Werkmeister von Strassburg eigene Gerichtsbarkeit verliehen, und Papst Nicolaus III. im Jahre 1278 ihr einen, von seinen Nachfolgern und zuletzt von Benedict XII. erneuerten Ablassbrief ertheilt habe, ist ganz wahrscheinlich. Indessen hat er sie augenscheinlich nur aus Heldmann's in der nächsten Note angeführtem Werke (S. 194) entlehnt, der wiederum nur das Constitutionsbuch der Loge Archimedes zu Altenburg, mithin eine sehr trübe Quelle, anführt. Schöpflin's Alsatia illustrata erwähnt jener Urkunde nicht und kennt nur die im Texte besprochenen späteren Statuten. Die Angabe von Julius Popp (Wiener Bauzeitung 1845. S. 89), dass im Jahre 1272 auf einer Zusammenkunft der altdeutschen Baumeister unter Leitung des Erwin von Steinbach, des Roritz (?) von Strasburg (?) und des Gerhard von Köln die Regeln altdeutscher Baukunst festgesetzt seien, scheint nur auf einer unbegründeten Vermuthung zu beruhen.

Jahre 1459 gehaltenen Versammlung eine solche Brüderschaft geschlossen und das Wesentliche ihrer Ordnung festgesetzt*). Wie es scheint erstreckte sich diese Brüderschaft über das ganze südliche und westliche Deutschland. Strassburg, Wien, Köln und später Bern waren die Hauptorte; die Obermeister an den grossen Bauten dieser Städte wurden als oberste Richter für weite Gebiete anerkannt, welche ausser Deutschland die ganze Eidgenossenschaft und Ungarn umschlossen. Am Weitesten erstreckte sich das Gebiet der Strassburger Hütte, welche selbst über Thüringen und Sachsen die Jurisdiction in Anspruch nahm. Nach mehreren folgenden, meist zu Speyer gehaltenen Versammlungen erhielten die Statuten im Jahre 1498 die Bestätigung Kaiser Maximilian's. Indessen stellte man in entfernten Gegenden besondere Ordnungen auf, wie sich denn namentlich eine solche, von den Werkmeistern und Gesellen von Magdeburg, Halberstadt, Meissen, Thüringen und Harzland im Jahre 1462 zu Torgau geschlossen, in der Steinmetzenlade zu Rochlitz vorgefunden hat**), die jedoch im Wesentlichen mit jener anderen übereinstimmt.

Diese Urkunden beschäftigen sich zunächst mit der Ordnung der Hütte, denn so nannte man das Bretterhaus bei jedem Bau, in welchem die Zusammenkünfte und die Vertheilung der Arbeiten statt fanden. Vorsteher der Hütte war der Meister, unter ihm zunächst der Parlirer***), welcher jenen in Verhinderungsfällen

*) Heldmann, die drei ältesten geschichtlichen Denkmale der deutschen Freimaurerbrüderschaft S. 203 ff.

**) Stieglitz, Beiträge zur Geschichte der Baukunst S. 114 ff.

***) So heisst das Wort in den alten Urkunden, und nicht etwa wie man es später entstellt hat, Polirer. Es stammt offenbar aus

vertrat und sonst bei Anordnung und Vertheilung, bei der täglichen Eröffnung und Beendigung der Arbeiten als unmittelbarer Vorgesetzter der Gesellen erscheint. Ferner ist für den Gang der zunftmässigen Ausbildung gesorgt, die Lehrjahre, die Bedingungen, unter welchen Lehrlinge zu Gesellen befördert werden können, sind bestimmt, und es ist sorglichst vorgeschrieben, dass kein Meister einen, der nicht genugsam bei einem Steinmetzen gedient hat, im Steinwerk gebrauche und in der Kunst unterweise. Der Meister selbst wird bei einem grossen neuen Bau vom Bauherrn erwählt; kommt er aber in ein bereits begonnenes Werk, so müssen zwei bewährte Meister für ihn sprechen, dass er dem Baue vorstehen könne. Ihm wird Gerechtigkeit empfohlen, er darf nicht nach Gunst oder gar für Geschenke und Gaben Beförderungen ertheilen, keinem anderen Meister ein Werk oder seine Gesellen entziehen. Eine Reihe von Vorschriften zielen dann auf Erhaltung christlicher Frömmigkeit und Ehrbarkeit. Der Meister soll nichts Sträfliches dulden, Gehorsam und gute Sitte aufrecht erhalten. Wer nicht jährlich zur Beichte geht, wer ein unredlich Leben mit Frauen führt, sich dem Spiel ergiebt, ist auszuschliessen; kleinere Verstösse werden durch Zurücksetzung gebüsst, Schuldenmachen wird gerügt und nach vergeblich verlaufener Frist ebenfalls mit Ausschliessung bestraft. Ein wesentlicher Theil der Statuten betrifft die Uebung der eigenen Gerichtsbarkeit. Fremde Richter sollen bei Streitigkeiten der Zunftgenossen nicht angerufen werden, es betreffe Steinwerk oder andere Sachen; der Kläger melde

dem Französischen und nennt das Oberhaupt der Gesellen den Sprecher, weil durch seinen Mund die Anordnungen des Meisters verkündet wurden.

sich bei dem Meister, der wenn es schwerere Beschuldigungen betrifft die zwei nächsten Meister herbeiruft und mit ihnen entscheidet. Doch soll vorzüglich Streit verhütet werden, und vierteljährlich soll, wie die Rochlitzer Urkunde vorschreibt, der Meister die Gesellen fragen, ob irgend Hass oder Neid unter ihnen ist. Zu besserer Haltung dieser Ordnung musste sie von jedem Zunftmitgliede beschworen werden. Dafür wurden ihm aber auch, wenn er als Lehrling ausgedient hatte und zum Gesellenstande gelangte, die Erkennungszeichen mitgetheilt, wodurch er sich mit Wort, Gruss und Handschenk in anderen Hütten ausweisen konnte. Ausserdem erhielt er ein Zeichen*), das er auf seine Arbeit setzen durfte. Wenn er als Wandergesell in einer fremden Hütte Arbeit sucht, beginnt er damit, Stein und Werkzeug zu erbitten, um sein Zeichen einzuhauen, und so einen Beweis seiner Geschicklichkeit zu geben und sich gleichsam wie durch sein Wappen kenntlich und namhaft zu machen**). Wir finden bekanntlich diese Zeichen noch oft in gothischen Kirchen, und sie können bei einer sorgfältigen Sammlung vielleicht dazu dienen uns über den Zusammenhang und den Verkehr der Bauschulen verschiedener Länder Auskunft zu geben***). Sie bestehen aus graden Linien, wie sie sich mit dem Meissel leicht machen liessen, die zu Winkeln, Kreuzen, Haken oder

*) Wovon freilich nur die Rochlitzer Urkunde Näheres enthält, gewiss aber nach allgemeinem Gebrauche, wie es denn auch in der Ordnung von 1563 beiläufig erwähnt ist.

**) In späterer Zeit, wahrscheinlich erst vom 16. Jahrhundert an, wurden die Zeichen der Meister in die auf der Steinmetzhütte bewahrten Meistertafeln eingetragen; Stieglitz, Gesch. d. Bauk. S. 430.

***) Eine solche Sammlung hat unter Andern auch der fleissige Didron angefangen (Annales archéol. III, 31).

Dreiecken zusammengestellt sind, und man muss sich hüten, diesem unschuldigen Handwerksgebrauche irgend eine mystische Bedeutung unterzulegen*).

In dieser Form bestanden die Bauhütten in Deutschland noch lange, und weit über die Gränzen des Mittelalters hinaus. Im Jahre 1563 fanden Versammlungen zu Basel und Strasburg statt, deren Resultat eine neue Redaction der Ordnung war, welche als Steinmetzrecht oder Bruderbuch gedruckt und an die verschiedenen Hütten vertheilt wurde**). Im Anfange des vorigen Jahrhunderts erschienen diese Verbindungen noch so bedeutend, dass ein Reichstagsbeschluss vom Jahre 1707 mit Beziehung darauf, dass Strasburg vom deutschen Reiche losgerissen war, die Verbindung der deutschen Bauleute mit dieser Haupthütte aufhob. Noch später, im Jahre 1731, beschäftigte sich der Reichstag wiederum mit den Hütten, indem er ihnen untersagte, ihre neuaufzunehmenden Mitglieder zur Verschwiegenheit zu vereiden; eine polizeiliche Maassregel, zu welcher vielleicht die damals schon verbreitete Freimaurerei Veranlassung gab. Inzwischen bestanden doch noch bis an unsere Tage an mehreren Orten, in Köln, Basel, Zürich, Hamburg und Danzig, Steinmetzbrüderschaften, welche die Ordnung vom Jahre 1563 beobachteten. Die Zeit ihrer Entstehung und ihres Aufhörens fällt daher mit der der übrigen Zünfte zusammen, und wir finden auch in dem

*) Wie dies bekanntlich v. Hammer in seinem: Mysterium Baphometis revelatum (Fundgruben des Orients Bd. VI. Heft 1) gethan, der überall Zeichen eines von dem Templerorden ausgehenden ruchlosen, gnostischen Götzendienstes wittert, doch von Raynouard im Journal des Savans (vgl. Hermes 1819, 4. Stück), Münter u. A. vollständig widerlegt ist.

**) Heldmann a. a. O. S. 254 ff.

Inhalte dieser Urkunden nichts, was sich nicht aus dem Zunftgeiste erklärte. Nur dadurch unterschied sich dies Gewerbe, dass der Geist hier eine höhere Richtung, als in andern Handwerken bekam. Die Behandlung grossartiger Verhältnisse, die Anwendung mathematischer Regeln, die Anregung des Schönheitssinnes mussten eine würdigere Haltung der Meister und Gesellen herbeiführen, und selbst in der späteren Zeit, als man sich nur noch mit der Vollendung und Erhaltung jener grossen, schon durch ihr Alter ehrwürdigen Monumente, beschäftigte, einen gewissen Ernst und eine grössere Ehrfurcht vor dem eigenen Berufe einflössen.

Sehr viel bedeutender, als nach diesen urkundlichen Nachrichten, erscheinen die Bauhütten nach den Angaben, welche zunächst zwar von den Freimaurern des vorigen Jahrhunderts ausgehen, aber auch in kunstgeschichtlichen und selbst in rein historischen Werken vielfach Aufnahme gefunden haben. Nach dieser Auffassung sind die Bauhütten nicht einfache Aeusserungen des mittelalterlichen Zunftgeistes, sondern ein Glied einer grossen Kette geheimer Gesellschaften, welche im Dunkel der ältesten Geschichte beginnend bis zu unseren Tagen fortläuft. Einige eröffnen diese Stammtafel völlig mythisch schon unter den Söhnen Adams oder Noahs, Andere unter den ägyptischen Pharaonen*), Andere endlich mit einem Anschein von Kritik durch die römischen Collegia oder Zünfte der Bauleute, von denen bei den alten Schriftstellern und in den römischen Gesetzen die Rede ist, jedoch ohne dass ihnen mysteriöse Lehren beigelegt

*) So noch Karl Heideloff, die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland, Nürnberg 1844; eine wohlgemeinte, aber völlig unkritische Compilation dieses übrigens achtungswerthen Veteranen.

werden *). Diese Collegia hätten sich, so erzählt man weiter, beim Untergange des Römischen Reichs und namentlich auch in dem zum Christenthume bekehrten Britannien erhalten, wo dann ihre schon von Alters her überlieferten reineren Erkenntnisse später eine neue Anwendung bekamen. Nach Britannien nämlich wäre die christliche Lehre nicht erst aus Rom, sondern schon in früherer, reinerer Gestalt unmittelbar aus Asien überliefert worden, so dass die späteren Bekehrer bei ihren mehr römisch gestalteten Doctrinen einen Widerstand von jenen alten Christen erfahren hätten **). Zwar habe die römische Kirche den Sieg davon getragen, aber es wären noch Anhänger jener reineren, einfacheren Religion übrig geblieben, welche dieselbe im Stillen fortpflanzten. Die Lehre dieser Culdeer (Colidei, Gottverehrer), wie sie genannt wurden, sei nun auch in die ohnehin schon von ähnlichem Geiste erfüllten Bauvereine eingedrungen, so dass diese der Sitz eines reineren Christenthums und einer geheimen Opposition gegen die immer mehr entartenden Satzungen der mittelalterlichen Kirche geworden wären. Zwar sei nunmehr auch die Bauthätigkeit, wie alle Bildung, in die Hände der Geistlichen und Mönche übergegangen, und wären die Baulogen daher in den Klöstern, jedoch mit Zulassung von Laien, gehalten; aber auch dies hätte nicht verhindert, dass sie in ihrem alten Geiste fortwirkten.

So habe dann im Jahre 926 ein eingeweihter Gönner dieser Vereine, der Prinz Edwin, des Königs Bruder,

*) Die schwülstigen Aeusserungen Vitruvs über die philosophische Tendenz der Baukunst geben natürlich keinen Beweis über die traditionellen Lehren dieser Corporationen.

**) Was allerdings geschichtliche Thatsache ist. Vgl. Neander's K. G. I. S. 121, III. S. 30 ff.

die Maurer zu York versammelt und hier die Geschichte ihrer ehrwürdigen Kunst und die Gesetze ihres Vereins urkundlich aufzeichnen lassen. Durch diese s. g. Yorker Constitution*) habe die englische Maurerei eine Quelle besessen, welche sie vor Entartung bewahrte und in ihrer stillen Wirksamkeit erhielt. Von ihr sei dann der Gedanke ausgegangen, bei einzelnen Bauunternehmungen die Laien zu jenen grossen Verbrüderungen zu vereinigen, deren ich oben in Beispielen aus Frankreich und besonders der Normandie gedacht habe. In Deutschland finden wir dieses allgemeine, begeisterte Zuströmen aller Stände des Volkes nicht; dagegen sollen hier, nach der Voraussetzung dieser freimaurerischen Schriftsteller, die Stifter der Bauhütten ihre Ansichten aus den englischen Logen entlehnt haben, mit welchen sie daher die Verfassung, die Sorge für strenge Reinheit der Sitten und endlich gewisse abweichende und reinere Religionslehren gemein gehabt hätten. Diese letzten hätten sie jedoch, um Verfolgungen zu entgehen, in tiefstem Geheimnisse bewahren müssen, und desshalb nicht gestattet, dass sie aufgezeichnet wurden, indessen hätten die Mitglieder der Hütte ihre Opposition gegen das Papstthum und gegen die rohe, in sinnlicher Pracht schwelgende Geistlichkeit gern in versteckten Zeichen angedeutet, woher sich denn manche Bildwerke erklären, in denen Mönche oder Priester verspottet und selbst heilige Handlungen in Karrikaturen behandelt werden. In Deutschland wären darauf diese Gesellschaften allmälig erloschen und die letzten Glieder derselben hätten ihr Geheimniss mit in's Grab genommen; in England dagegen wäre unter stärkeren politischen

*) Heldmann a. a. O. S. 129 ff. und Krause, die drei ältesten Kunsturkunden der Freimaurer Brüderschaft I. 546 ff.

Stürmen ihre Wirksamkeit reger erhalten; in den Kämpfen der Häuser Lancaster und York seien sie Anhänger des letzten und führten daher die weisse Rose unter ihren Emblemen; später hätten sie der Reformation Widerstand entgegengesetzt, und zur Zeit der Republik im Interesse der Monarchie und nachher noch lange für die Rechte der vertriebenen Stuarts gewirkt. Endlich gegen das Ende des 17. und im Anfange des 18. Jahrhunderts hätten sie sich von dem zunftmässigen Scheine und von den Beziehungen auf die Werkmaurer gereinigt, um sich zuletzt (1717) als eine freie Gesellschaft mit allgemein menschlichen Zwecken zu constituiren, wozu namentlich die Ausgleichung der Unterschiede unter den Menschen und des religiösen Streites, und die Herstellung einer brüderlichen Eintracht der ganzen Menschheit gehört habe. Die aus dem Bauwesen entlehnten technischen Ausdrücke wären dabei nur als Gleichnisse und Geheimsprache benutzt, um sowohl das Verhältniss des Schöpfers zur Welt, als auch die eigene philanthropische Thätigkeit der Brüder anzudeuten. Dies waren die Freimaurergesellschaften, die sich von England aus über das ganze westliche Europa verbreiteten und (wiewohl in sehr verminderter Bedeutung) noch bis heute bestehen.

Soweit die geschichtliche Darstellung der Freimaurer, welche aber, wie gesagt, auch ausserhalb ihres Kreises nachgesprochen worden ist. Man erkennt in ihr die Zeit ihrer Entstehung. Bekanntlich hatte das Jahrhundert der s. g. Aufklärung eine seltsame Vorliebe für geheime Gesellschaften. Es hing mit dem Materialismus dieser Zeit zusammen, dass man sich das Walten des Geistes nicht ohne bestimmte äussere Formen denken konnte. Man erklärte daher das grosse Mysterium durch kleine

Geheimnisse, und dachte sich die Welt in ihrem geschichtlichen Verlaufe stets unter dem Einflusse geheimer Verbrüderungen, die ihre tiefere Erkenntniss dem grossen Haufen nur in Bildern beigebracht hätten. Für solche bildliche Auffassung hielt man denn nicht bloss die heidnischen Religionen, sondern auch das Christenthum selbst in seiner geschichtlichen Gestalt und träumte daher von einer ununterbrochenen Fortpflanzung reinerer Einsichten über das Wesen Gottes und die Natur durch geheime Verbrüderungen.

Versuchen wir das Wahre vom Falschen zu sichten, so scheint es unzweifelhaft zu sein, dass die moderne Freimaurerei der Form nach aus den zunftmässigen Verbindungen der englischen Werkmaurer hervorgegangen ist. Allein man kann nur annehmen, dass die allgemeinen philanthropischen Lehren, welche ihr Wesen ausmachen, sich des Zunftverbandes als eines geeigneten Gefässes bemächtigt haben, und muss die Behauptung, dass schon im Mittelalter, und gar in seiner früheren Zeit solche Doctrinen hier bewahrt worden, entschieden zurückweisen. Die Yorker Constitution vom Jahre 926, welche angeblich „die reine, noch durch keine päpstlich kirchlichen „Dogmen entstellte Christuslehre mit den Lehren reiner „Menschlichkeit paart," welche den Papst nur als römischen Bischof erkennt, welche endlich die Maurer verpflichtet, „die Gesetze der Noachiden zu halten"*), giebt sich durch ihren ganzen Inhalt als unächt zu erkennen. Mit ihr fällt das Mittelglied jener ganzen Kette und es bleibt eben so unerwiesen, dass in den Bauhütten des Mittelalters, wie in den römischen Collegien der Bauleute, irgend eine von der herrschenden Religion der Zeit abweichende

*) Heldmann a. a. O. S. 145, 143, 138.

Lehre bewahrt worden sei. Alles spricht vielmehr dagegen; ihre Ordnungen schärfen es ein, dass die Glieder der Genossenschaft regelmässig zur Beichte gehen und das Sakrament des Abendmahls feiern, sie haben, wie andere Institute, ihre Schutzheiligen*); sie zeigen sich daher als gute katholische Christen, wie denn im Mittelalter kaum eine andere Ansicht bleibend möglich war. Die Annahme abweichender religiöser Lehren, eines Zusammenhanges der Bauvereine mit älteren Mysterien oder Secten ist also völlig unerwiesen und dem Geiste des Mittelalters widersprechend**). Will man aber auch, und diese Gestalt nimmt es bei Anderen an, die Behauptung des Geheimnisses darauf beschränken, dass es nicht in religiösen, häretischen Doctrinen, sondern in einer philosophisch-künstlerischen Symbolik bestanden habe, dass „etwa die Erkenntniss der Natur, ihrer Kräfte und „Wirkungen, vorzüglich die Wissenschaft von Zahl und „Maass und die rechte Anwendung dieser Erkenntniss

*) Hier die s. g. vier gekrönten Meister, der Legende nach Baumeister oder Bildhauer, welche der Kaiser Diocletian grausam tödten liess, weil sie verweigerten, ein Götzenbild zu fertigen. Vgl. Aurea Legenda (ed. Grässe) cap. 164 S. 739.

**) Bei den Engländern tritt diese Ansicht am Entschiedensten auf, hat aber vermöge der mehr realistischen Weise der Briten auf die Archäologie wenig oder gar keinen Einfluss und überschreitet gewissermaassen nicht den Kreis der Freimaurerei. Bei den Deutschen wird sie unbestimmter vorgetragen, ist dagegen mehr auf die Kunst selbst angewendet. So erscheint sie besonders in den Schriften von Stieglitz (von altdeutscher Baukunst, Leipzig 1820, Gesch. d. Bauk. Nürnberg 1827, S. 340 ff. Beiträge z. G. d. B. Leipzig 1834. II. S. 85 ff. und Ersch und Gruber Encycl. VII. S. 141) und ist wunderbarer Weise auch in Leo's Lehrb. der Gesch. d. M. A. Halle 1830, S. 393 adoptirt. Am wenigsten sind die Franzosen von dieser Ansicht berührt; nur Daniel Ramée (Hist. de l'arch. II. 283. und in Chapuy's Moyen age monumental) hat sich an Stieglitz angeschlossen.

„zum Nutzen der Menschen darin gelehrt sei“ *), so entbehrt auch diese Behauptung jedes Grundes. Namentlich enthalten die schriftlichen Ordnungen der Steinmetzen keine Spur, dass es irgend solche Lehren gegeben habe, deren Ausbreitung den Mitgliedern der Hütte verboten war. In der Ordnung vom Jahre 1563, aber auch nur in dieser, nicht in den ältern dem Mittelalter näherstehenden, findet sich zwar ein Verbot, aber es lautet nur dahin, dass jeder bei seiner Lossprechung als Geselle an Eidesstatt geloben solle, den Gruss und den Schenk der Steinmetzen Niemanden zu eröffnen oder zu sagen, als dem er es sagen solle, es auch nicht aufzuschreiben **). Offenbar ist also nicht von Kunstgeheimnissen oder Lehren, sondern von den Zeichen die Rede, durch welche sich der wandernde Gesell legitimiren sollte, und das Verbot bezweckte daher nur, wie ähnliche Vorschriften anderer Gewerke, das Eindringen unzünftiger Gesellen zu verhüten und dafür zu sorgen, dass der vorgeschriebene Stufengang der Lehrjahre beobachtet werde. Noch weniger deuten die schon erwähnten Pariser Statuten auf irgend ein Geheimniss. Zwar ist es den Meistern verboten, ihre Gehülfen und Handlanger, die sie in beliebiger Zahl annehmen dürfen, im Handwerk zu unterrichten ***), allein

*) Stieglitz, Beiträge S. 87.

**) Heldmann a. a. O. S. 281.

***) Les maçons puent avoir tant aides et vallés à leur mestier come il leur plaist, pourtant que il ne monstrent à nul de eus nul point de leur mestier. — Diese Bestimmung (Livre des métiers. p. 108.) ist nur insofern auffallend, als das Wort Vallé oder Vallet bei den anderen Gewerben einen wirklichen Gesellen bedeutet, dem daher auch bei einigen ein selbstständiges Arbeiten gestattet ist. Es erklärt sich aber dadurch, dass der Maurermeister auch Gehülfen für untergeordnete Dienste und zwar in grosser Zahl brauchte, was bei anderen Gewerken nicht vorkam, und es geht aus einer anderen Stelle

diese Vorschrift ist nichts als eine nothwendige Consequenz der Beschränkung der Lehrlingszahl, die sich hier wie in den anderen Gewerksordnungen findet, und bezweckt nichts weiter als den grossen Andrang zum Gewerbe zu verhüten.

Wozu hätte auch die Geheimhaltung rein künstlerischer Lehren dienen sollen? Es giebt wohl in künstlerischen Dingen ein Geheimniss, das aber keines Verbotes bedarf, weil es sich von selbst der Verbreitung entzieht: das Geheimniss des Talents und selbst der Einsicht. Denn immer sind nur Wenige im Besitze der Theorie und der tieferen Principien, während die Uebrigen dem Herkommen und den praktischen Regeln folgen, ohne Grund und Bedeutung derselben zu kennen. Eine Ausnahme von diesem natürlichen Verhältnisse würde nur dann anzunehmen sein, wenn diese Theorie nicht einfach aus der Natur der Sache geschöpft, sondern mit fremdartigen, symbolischen Beziehungen versetzt gewesen, und wenn sie der Menge nicht etwa bloss durch eigenen Mangel der Begabung oder des Eifers, sondern durch eine absichtliche Geheimhaltung verborgen gewesen wäre. Ob etwas dergleichen vorhanden war, lässt sich nun beim Mangel an bestimmten Nachrichten nur aus den Monumenten erforschen und diese Aufgabe hat Viele beschäftigt, und manche schätzenswerthe Untersuchung veranlasst. Mehrere, namentlich Deutsche, haben geglaubt, den Schlüssel des Geheim-

hervor, dass hier die Lehrlinge auch nach ihrer Lossprechung den Namen Apprentis beibehielten. Das Verbot, jene zu unterrichten, hatte denn auch nicht sowohl die Bedeutung einer Geheimhaltung, als die Folge, dass ein solcher Gehülfe, wenn er auch noch soviel absah, nicht losgesprochen und zur Meisterwürde gelangen konnte, wenn er nicht als Lehrling aufgenommen wurde und die Lehrjahre aushielt.

nisses, das Grundprincip der Construction, welchem die Werke des Mittelalters ihre Schönheit verdanken, gefunden zu haben. Sie sprechen von Grundzahlen Grundmaassen und Grundfiguren, also von arithmetischen oder geometrischen Principien, welche bei der Ausbildung der einzelnen Theile geleitet hätten. Was nun zunächst die Grundzahlen betrifft, so verstehen die, welche sie annehmen, darunter nicht eine allgemeine, bei allen Werken desselben Styls, sondern eine specielle, bei einem bestimmten Gebäude zum Grunde gelegte Zahl, welche der Architekt nach den Umständen oder nach einer unbekannten, in den Bauhütten überlieferten, vielleicht gar symbolischen Rücksicht feststellte und danach die Details, namentlich die Zahl der mehrfach vorkommenden Theile, also der Pfeiler und Fenster, der Polygonseiten des Chors und der Stockwerke des Thurms, wohl auch einzelne Gliederungen, bestimmte. Diese Bestimmung soll aber nicht durch unmittelbare Anwendung der Grundzahl erfolgt sein, (was auch unmöglich wäre, da diese Theile der ganzen Anlage zufolge nicht in gleicher Zahl vorkommen können), sondern nur durch Rücksichtnahme auf dieselbe, so dass jeder Theil durch Multiplication, Division oder noch auf andere Weise aus der Grundzahl entnommen ist. Vor allem soll sie in der Gestalt des Chorschlusses, also an der heiligsten und wichtigsten Stelle des Baues, gefunden werden; allein nicht immer in der Zahl der wirklich angewendeten Seiten des Chorschlusses, sondern zuweilen auch nur in der Zahl sämmtlicher Seiten des Polygons, von dem der Chorschluss ein Fragment ist. So soll, nach der Behauptung eines Vertheidigers dieser Ansicht, bei einem dreiseitigen Chorschlusse die Polygonzahl

sechs oder acht, da der dreiseitige Schluss aus dem Sechs oder Achtecke genommen zu sein pflegt, bei einem fünf- oder siebenseitigen aber die Zahl dieser angewendeten Seiten, fünf oder sieben, und nicht die des Polygons, zehn oder zwölf, als Grundzahl gelten *). Die Anwendung der so gefundenen Grundzahl auf die anderen erwähnten Theile soll dann ferner auch nicht immer in derselben Weise erfolgt sein; bald soll sie sich an einer Pfeilerreihe, bald an beiden zusammen, bald in der ganzen Länge der Kirche, bald nur bis zum Anfange oder bis zum Schlusse des Kreuzschiffes finden. Allein selbst bei dem grossen Spielraume, den diese verschiedenen Combinationen gewähren, lässt sich die Durchführung der vermeintlichen Grundzahl bei den bedeutendsten und durchdachtesten Constructionen nicht nachweisen, wie dies selbst die Vertheidiger dieser Hypothese zugestehen müssen **). In der That ist wenig oder gar kein Gewicht darauf zu legen. Die Natur der Sache, die Bedingungen, welche sich aus der Haltbarkeit des Materials, dem kirchlichen Zwecke und anderen nothwendigen Rücksichten ergaben, stellten ohnehin für die Zahl dieser Theile ziemlich enge Gränzen. Der Polygonseiten am Chorschlusse konnten nicht weniger als drei, nicht füglich

*) Stieglitz. Gesch. d. Bauk. S. 338 u. Beiträge II. S. 50.

**) Hoffstadt (goth. A. B. C. S. 175 ff.) führt für den Satz, dass sich die Zahl der Schäfte nach der Grundzahl des Chores richte, sechs Beispiele an, darunter aber auch den Freiburger und Wiener Dom, obgleich bei beiden der Chor viel jünger ist als das Schiff und mithin höchstens jenes nach diesem geregelt sein kann, wodurch, namentlich wenn man an die Geschichte beider Kirchen denkt, die Bedeutung der Grundzahl verloren geht. Zugleich giebt er aber auch eine Reihe von Beispielen, wo seine Regel nicht zutrifft, und darunter so bedeutende, wie die Elisabethkirche in Marburg und die Dome zu Köln und zu Meissen.

mehr als sieben sein, die Pfeiler einer Reihe sind in den grösseren nordischen Kirchen meistens nicht unter sechs und nicht über zwölf. Die Fenster richten sich nach den Pfeilern und Gewölbfeldern und bei den feineren Gliederungen kommen so mannigfache Abtheilungen vor, dass man sie willkürlich begränzen kann. Lässt man nun bei den Polygonseiten die Alternative zwischen ihrer Zahl und der des Polygons, erlaubt man sich den Anfangs- und Endpunkt der Pfeilerreihe verschieden zu bestimmen, so ist es freilich nicht schwer Uebereinstimmungen zu finden. Man kann aber unmöglich annehmen, dass dieses Zahlenspiel den Architekten beschäftigte und dass er sich dadurch bei Anlage und Ausführung des Ganzen beschränken lassen.

Auf die Dimensionen des Gebäudes, von denen die Wirkung desselben abhing, auf Länge, Breite, Höhe und Pfeilerabstand und auf ihre Verhältnisse zu einander, fand diese Grundzahl ohnehin keine Anwendung, hier kann nur von einem Grundmaasse die Rede sein, d. h. davon, dass ein bestimmtes, am Gebäude angewendetes Maass als Einheit behandelt und danach entweder durch Multiplication oder durch Bruchtheilung die anderen Dimensionen begränzt wurden. Dies findet sich nun in der That oft, in der Art, dass die Meister eine Maassbestimmung, etwa den Pfeilerabstand oder die Breite des Mittelschiffes, bei den anderen Maassen dergestalt benutzten, dass diese einen einfachen Bruch oder eine ebenso einfache Multiplication jener Einheit darstellen. Allein ebenso deutlich zeigt sich auch, dass sie hierbei von keinem symbolischen Zahlenspiele und keiner ein für allemal festgestellten Regel ausgingen, sondern nur die durch die Natur der Verhältnisse im

Allgemeinen gebotenen Dimensionen in solcher Weise fixirten *). Daher dient denn auch nicht immer dieselbe Linie als Grundmaass, und die Verhältnisse der Anwendung sind bei jedem Gebäude selbstständig bestimmt. Die Meister des Mittelalters verhielten sich dabei ebenso, wie die antiken Architekten, welche auch nur ungefähr gewisse Proportionen beobachteten, und weit entfernt waren, sich an die engen Vorschriften, welche die spätere Theorie aus ihren Werken abstrahirt hat, ängstlich zu binden. Das Mittelalter ist aber noch freier, weil der Typus des Baues reicher und schwieriger ist. Hier herrscht daher nicht einmal in dem Grade wie in der

*) Sehr schätzbare Untersuchungen in dieser Beziehung giebt Bernhard Gräber, Vergleichende Sammlungen für christlich mittelalterliche Baukunst 2. Theil: Die Constructionslehre; Augsburg *1841*. Als Beispiele für die Art dieser Verhältnisse führe ich daraus zwei Kirchen an, die berühmte Elisabethkirche zu Marburg und die Kirche zu Altstadt in Bayern. Bei jener ist der Pfeilerabstand oder die Breite des Seitenschiffes, beides von der Pfeilerachse gerechnet, die Einheit (18'); sie findet sich verdoppelt als Breite des Mittelschiffs und Höhe des Hauptportals (36'), vierfach als (lichte) Breite des Langhauses und (innere) Gewölbhöhe (72'), achtfach als Länge des Kreuzschiffes mit den Strebepfeilern, mithin als grösseste Breite der Kirche (144'), sechsfach als Giebelhöhe (108'), endlich zwölffach als innere Länge mit Inbegriff des Portals, dreizehnfach als äussere Gesammtlänge (234') und fünfzehnfach als Thurmhöhe (270'). Bei der (mir übrigens unbekannten) älteren, im Uebergangsstyle gebauten Kirche zu Altstadt ist dagegen die Breite des Mittelschiffs von einer Pfeilerachse zur andern die Einheit d. h. nur ihre Zahl hat zu den verschiedenen anderen Maassen ein genaues Verhältniss. Sie beträgt 30' und eben soviel die Höhe der Pfeiler, beides in den Seitenschiffen die Hälfte (15'), ebensoviel der Pfeilerabstand von Achse zu Achse und die Tiefe der halbkreisförmigen Chornische; die Dicke der Pfeiler endlich ein Fünftel (6') und daher die Breite des Mittelschiffes im Lichten vier, die der Seitenschiffe zwei Fünftel (24' und 12'). Die ganze innere Breite endlich giebt das Doppelte (60'), die ganze Länge das Vierfache (120') jener Einheit.

antiken Architektur ein einfaches Grundmaass, am wenigsten wie dort in dem Säulendurchmesser ein kleines, und unter den grösseren Dimensionen hat keine bleibend eine solche Bedeutung. In romanischen Bauten kann man meistens die Breite des Mittelschiffs als die Einheit betrachten, nach welcher sich das Uebrige richtet, in gothischen ist es bald diese Dimension, bald der Pfeilerabstand von Achse zu Achse gerechnet*). In vielen, ja man kann sagen, in der Mehrzahl der Gebäude aus besserer Zeit giebt aber keine von beiden Linien und überhaupt kein an dem Gebäude angewendetes Längenmaass den genauen Maassstab für die anderen Dimensionen, und nur in Kirchen aus der letzten Zeit des gothischen Styls mag sich zuweilen ein pedantisches Festhalten solcher Maasse und Zahlenverhältnisse finden.

Deshalb hat man vermuthet, dass nicht eine Linie, sondern eine geometrische Figur zum Grunde gelegt worden, aus deren verschiedenen Seiten man denn das für jeden Theil des Gebäudes Angemessene entlehnt habe. Man hat mehrere Hypothesen dieser Art aufgestellt, nicht ohne eine Beimischung symbolischer Beziehungen. Zuerst nennt man den Würfel, der als die dritte Potenz, als die regelrechte Entwickelung der Linie zum Körper allerdings etwas Bedeutungsvolles hat. Von seiner Anwendung spricht man hauptsächlich bei der romanischen Baukunst. Denkt man hier nämlich auf dem Centralquadrat einen Würfel errichtet und legt dessen Seitenflächen so auseinander, dass nach drei Seiten jedesmal Ein Quadrat,

*) Gräber a. a. O. S. 35 und Hoffstadt, gothisches A. B. C. S. 175 ff. enthalten darüber nähere Angaben, aus denen sich aber mehr als die Verfasser beabsichtigen, das Schwankende und Beliebige in der Anwendung solches angeblichen Grundmaasses ergiebt.

nach der vierten aber zwei Quadrate (nämlich das der Seite und das obere) abfallen, so hat man allerdings die Gestalt des Kreuzes und ungefähr den Kern einer romanischen Kirche. Aber es fehlt doch viel, dass man die ganze Kirche habe; Seitenschiffe und Chornische lassen sich nicht aus dem Würfel herleiten und ebensowenig der andere Theil des Langhauses, wenn dasselbe, wie es ja fast immer der Fall ist, mehr als zwei Quadrate misst. Noch weniger aber hat der Würfel irgend eine nahe Beziehung auf den Charakter des Gebäudes, denn in diesem ist überall das Längliche, Ungleichseitige vorherrschend, während der Würfel der Ausdruck allseitiger Gleichheit ist. Man kann daher schwerlich glauben, dass die Meister der romanischen Kunst an den Würfel gedacht haben; die derben einfachen Formen ihrer Werke zeigen keine Spur einer solchen Absicht und die oft sehr wortreichen Erzählungen ihrer Bauthätigkeit weisen nicht im Entferntesten darauf hin*).

Etwas anders verhält es sich mit der gothischen Baukunst. Hier ist nicht nur der Styl so complicirt, dass man sich wohl ein Geheimniss darunter verborgen denken könnte, sondern wir besitzen auch wirklich schriftliche Aeusserungen von Bau- und Werkmeistern, in welchen die Anwendung gewisser geometrischer Figuren empfohlen und mit Wichtigkeit wie ein Arcanum behandelt wird. Es wird darin von der „rechten, freien Kunst der „Geometrie," von „des Chores und der Fialen

*) Stieglitz und Andere führen das Würfelkapitäl als einen Beweis bewusster Anwendung dieser Form an. Allein das Würfelkapitäl ist kein Würfel und der Augenschein lehrt, dass es aus ganz anderen Gründen enstanden ist. Auch findet es sich ja nur in gewissen Gegenden, während es, wenn es gleichsam den Schlüssel für die ganze Construction enthalten sollte, allgemein verbreitet sein müsste.

„Gerechtigkeit," von dem „rechten Grunde der deutschen Steinmetzen" gesprochen, und dabei die Triangulatur und Quadratur als dieser rechte Grund genannt. Diese Schriften rühren zwar sämmtlich aus später Zeit her, die frühesten aus dem letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts, die anderen gar aus dem sechszehnten und siebenzehnten *), allein ihre Verfasser stehen doch der guten Zeit näher wie wir und berufen sich auf altes Herkommen, darauf, dass sie von „den Alten, der Kunst Wissenden" **) Belehrungen erhalten hätten. Der Inhalt dieser Schriften verdient daher wohl eine Prüfung.

Es ist bemerkenswerth, dass sie sämmtlich von Deutschen oder doch aus deutscher Quelle herrühren; Franzosen und Engländer haben, so viel wir wissen, nichts Aehnliches aufgezeichnet. Die ältesten und rein deutschen Schriften dieser Art sind weniger bedeutsam. Die eine (Geometria deutsch, angeblich von Hans Hösch aus Gmünd 1472), giebt nur eine geometrische Vorschule für Steinmetzen, eine Anleitung, um ohne Berechnung mit Zirkel und Lineal künstlichere Figuren, Fünfecke u. dgl. zu construiren. Die zweite, von Mathias Roriczer, Dommeister zu Regensburg, vom Jahre 1486 enthält Anleitung für die Construction gewisser Glieder, der Fialen, Wasserschläge u. dgl. Sie ist sehr interessant und wir werden noch auf sie zurückkommen, aber eine Grundfigur als allgemeine, bedeutsame Wurzel des Ganzen, ist darin nicht gelehrt. Darauf deutet

*) Ein Verzeichniss solcher Schriften bei Hoffstadt goth. A. B. C. S. 165 ff.

**) So Mathias Roriczer in der Dedication seines Büchleins von der Fialen Gerechtigkeit 1486, abgedruckt bei Heideloff „Die Bauhütte des Mittelalters" und richtiger herausgegeben von Reichensperger, Trier 1845.

erst die dritte, spätere solcher Schriften, das Werk eines Italieners, hin. Cesare Cesariano aus Mailand, Schüler oder doch Zeitgenosse des Bramante*), gab im Jahre 1521 eine italienische Uebersetzung des Vitruv mit Erläuterungen heraus und liess sich dabei auf eine genaue Erörterung des Dombaues seiner Vaterstadt ein, dessen Grund- und Aufriss er beifügte. Er bezeichnet die Regeln, welche er über die Construction des gothischen Baues vorträgt, ausdrücklich als Grundsätze der deutschen Architekten. Sein italienisches Werk übersetzte nun wieder der Nürnberger Arzt Rivius im Jahre 1548 ins Deutsche, jedoch ohne seinen Autor zu benennen, wobei er auch jenen Excurs über den Mailänder Dom mit aufnahm. Dieses Buch des Rivius ist nun die eigentliche, freilich etwas trübe Quelle für jene vermeintlichen Geheimlehren der deutschen Meister. Hier werden allerdings nicht blos Hülfsmittel und Constructionen für einzelne schwierige Glieder des Baues angegeben, sondern der Triangel, das gleichseitige Dreieck, wird ausdrücklich als der „fürnehmste höchste Steinmetzengrund" bezeichnet und die Grundlegung und Aufziehung aller Theile aus diesem Dreiecke, dem Quadrat und dem Zirkel gelehrt. Die Erläuterungen über die Ausführung des Ganzen nach dieser Regel gewähren freilich keine überzeugenden Gründe, die Seiten der Triangel sind niemals im Bau bedeutsam hervortretende Linien, die Punkte, von denen die Seiten dieser Dreiecke ausgehen, liegen bald innerhalb, bald ausserhalb des Gebäudes, sie scheinen willkürlich gewählt, um den Grund- und Aufriss, wie er bestand, dieser Lehre

*) Vgl. über seine streitigen Lebensumstände Vasari ed. Sen. Vol. 5. S. 139 und 159, und die Noten in der Uebers. von Förster Th. III. Abth. 1, S. 94.

anzupassen. Bei dem Mailänder Dom, in seiner fünfschiffigen und mithin breiten, der italienischen Architektur sich annähernden Form liess sich die Anwendung des gleichseitigen Dreiecks noch allenfalls denken, bei den schlanken, steil aufstrebenden Massen französischer oder deutscher Dome der besseren Zeit wird aber ein solcher Versuch völlig misslingen. Will man diese auf Dreiecke reduciren, so sind es nicht gleichseitige, sondern hohe, auf kleiner Grundlinie stehende*). Je mehr man sich aber mit der Construction und dem Geiste der alten Meister vertraut macht, desto mehr muss man der Annahme einer solchen Grundfigur widersprechen. Der Architekt hat in den äusseren Verhältnissen in der Beschaffenheit des Materials und des Raumes, in der Sorge für Sicherheit und Dauerbarkeit vielfache Schwierigkeiten, er bedarf seiner vollen Freiheit um sie zu überwinden. Die Verpflichtung auf eine stets gleichbleibende Grundform würde ein Hinderniss, nicht ein Hülfsmittel zur Lösung seiner Aufgabe werden**). Die gothische Architektur, grade weil sie complicirter war als andere und mehr Rücksichten nehmen musste, brauchte diese Freiheit noch mehr und liess sie sich wahrlich nicht rauben.

Die Bedeutung dieser Geheimnisse ist in der That

*) Dass Boisserée, der würdige Herausgeber des Kölner Domes, sich dieser Lehre geneigt zeigt, wird dadurch einigermaassen begreiflich, dass auch dieser Dom fünfschiffig ist und dadurch breitere Verhältnisse hat.

**) Sehr gut sagt Félix de Verneilh in den Annales archéologiques VII. p. 57 in Beziehung auf Boisserée's „Religion du triangle équilatéral": Certes, l'architecte de Cologne en fixant le diamètre des colonnes a eu égard à l'élévation et à la pesanteur des voutes ainsi qu'à la nature ou à la force des matériaux, bien plus qu'à n'importe quel triangle. Dresser le plan d'après le principe du triangle équilateral, c'est un tour de force comme un autre, c'est une entrave plutôt qu'une source d'harmonie.

eine viel geringere; sie sind allerdings Hülfsmittel, aber nicht für die höhere Erfindung, sondern nur für den Steinmetzen, um die vorgeschriebenen Glieder ohne geometrische Kenntnisse richtig auszuführen, und allenfalls für den handwerksmässigen Baumeister, um die herkömmlichen und von ihm beabsichtigten Formen ohne Berechnung zu zeichnen. Aber sie hängen allerdings mit den feineren Eigenthümlichkeiten des gothischen Styls zusammen. In der antiken Architektur gab es keine anderen als rechte Winkel, und keine anderen Curven als Kreislinien, deren Mittelpunkte in rechtwinkeligen d. h. den Achsen der Länge und der Breite des Gebäudes parallel laufenden Linien lagen. In der mittelalterlichen Baukunst spielte dagegen von Anfang an die schräge Linie eine grosse Rolle, und in Folge des Kreuzgewölbes wurde die Diagonale recht eigentlich das Lebensprincip der ganzen Construction. Im romanischen Style war die Schräge nur durch rechtwinkelige Abstufungen und ihnen eingeschriebene Kreislinien angedeutet, hier genügten daher noch immer Winkelmaass und Zirkel zur Ausführung aller Details. Im gothischen Style dagegen wurden Polygonformen, spitze und stumpfe Winkel, tiefe Höhlungen und feine Gliederungen angewendet, für welche jene alten Hülfsmittel nicht ausreichten, und deren Construction geometrische Kenntnisse erforderte, die den gewöhnlichen zunftmässigen Bauleuten fehlten. Daher war es erwünscht, dass man ein Hülfsmittel erfand, welches diese Arbeit erleichterte. Man bemerkte, dass die meisten schrägen Linien Diagonalen eines aus zwei gleichen Abschnitten der beiden Achsen des Gebäudes errichteten Quadrates seien; dass alle Diagonalen dieser Art einander ebenso parallel sein müssten, wie alle auf den Aussenmauern senkrecht

errichteten Linien entweder der Länge oder der Breite parallel waren, dass es daher wenn man die schrägen Linien sämmtlich als Diagonalen behandelte, im ganzen Bau nur vier verschiedene Richtungen, die der beiden Axen und der beiden Diagonalen, gebe. Man bemerkte ferner, dass hierdurch auch die Zahl der möglichen Winkel sehr beschränkt wurde, indem die spitzen Winkel sämmtlich die Hälfte eines rechten bildeten und die stumpfen aus dem rechten Winkel und seiner Hälfte zusammengesetzt waren. Man erhielt daher gleichsam einen Auszug aller Linien und Winkel des Gebäudes, wenn man zwei Quadrate, ein senkrecht gestelltes, und ein im Verhältniss zu den Achsen des Gebäudes übereck gestelltes, also der Diagonalenrichtung entsprechendes, einander durchschneidend oder in einander eingezeichnet annahm, und hatte, da man diese Quadrate leicht durch grössere oder kleinere derselben Art vermehren konnte, ein Hülfsmittel für die einfacheren oder complicirteren Glieder. Dies nannte man denn die Quadratur, weil der Arbeitende alles auf Quadrate zurückführte, oder auch, was bei den deutschen Werkmeistern üblicher gewesen zu sein scheint, Achtort oder Achtuhr, weil bei diesem Schema die Zahl: Acht, vielfältig zum Vorschein kam; denn die beiden Quadrate enthalten acht Seiten und bilden übereinandergelegt einen achteckigen Stern mit einem inneren Achteck und acht äusseren Dreiecken.

Die ausgedehnteste Anwendung fand dieses Schema bei den Fialen, indem es vermöge desselben leicht war, die abnehmende Gliederung derselben auf den verschiedenen Stufen der Höhe in einem Grundrisse anzugeben. Man deutete durch innere parallele Quadrate die Verjüngung des viereckigen Pfeilers auf seinen höheren

Stufen an, verlängerte dann die Seiten des inneren Quadrates bis zu denen des äusseren und erhielt so durch vier kleine Eckquadrate den Grundriss der etwa anzuwendenden Eckfialen, erlangte endlich durch Uebereckstellung des inneren Quadrates das Achteck, welches den Grundriss der Hauptfiale bilden sollte. Man konnte in dieser Weise ins Unendliche fortfahren und eine Reihe kleinerer Figuren erzeugen, nach denen man sich bei allen Details richten konnte. Aehnlich verhielt es sich bei der Bildung des Tragpfeilers, dessen Basis im Wesentlichen in einem übereck gestellten Quadrate, jedoch mit abgefaseten, durch ein grösseres senkrecht gestelltes Quadrat abgeschnittenen, Ecken besteht, während die polygonförmigen Untersätze der Dienste an ihrer vorderen Seite der Diagonale, an ihren Seitenlinien aber einer der beiden rechtwinkeligen Richtungen entsprechen. Und eben so beherrschen dieselben Linien die weitere Gliederung der Rundstäbe und Hohlkehlen, indem die Diagonale als Tangente oder Durchmesser ihrer Kreise sie bestimmt, während ihre Gruppirung im Vor- und Zurücktreten und in der Scheidung stärkerer und schwächerer Dienste und Höhlungen auf den beiden rechtwinkeligen Dimensionen beruhet. Auch hier waren daher sämmtliche zur Zeichnung des Gliedes erforderlichen Winkel und Linien in jenem Schema enthalten, und eben so verhielt es sich bei der Gliederung der Fenster und Portale und bei allem Maasswerk.

In ähnlicher Weise wie im Achtort die Quadrate konnte man auch zwei gleiche gleichseitige Dreiecke übereinander legen, so dass sie einen sechseckigen Stern mit einem regelmässigen Sechseck als Kern und sechs Dreiecken als Spitzen bildeten. Vier Dreiecke geben in

derselben Weise ein Zwölfeck. Dies ist die sogenannte Triangulatur, ohne Zweifel eine spätere Erfindung, weil sie auf die Formen des guten Styls selten oder nie Anwendung leidet, sondern nur auf die Künsteleien, welche man im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert, und auch da mehr an Tabernakeln und sonstigen Zierwerken als an wirklichen Bauten, anbrachte.

Obgleich hienach Quadratur und Triangulatur ungeachtet ihrer volltönenden Namen wirklich nichts anderes als mechanische Hülfsmittel für die Construction von Polygonwinkeln und schwierigeren Gliederungen waren *), ist es dennoch begreiflich, dass sie dem einfachen Steinmetzen, der ihre Gründe nicht kannte, räthselhaft und, da sie ihn zu feinen und künstlichen Arbeiten wunderbar befähigten, wie ein Arcanum erschienen, und dass diese Ueberschätzung in der Zeit des Verfalls zunahm. Man glaubte durch diese Kunstgriffe den alten Meistern gleich zu kommen, und bemerkte nicht, dass die Kraft der künstlerischen Erfindung dadurch gelähmt wurde. Cesariano, der in den letzten Tagen gothischer Bauthätigkeit von den am Mailänder Dome beschäftigten deutschen Werkleuten ihre Regeln erfragte, suchte als ein gelehrter Architekt sie auf Grundprincipien zurückzuführen und gab ihnen eine noch anspruchsvollere Gestalt, als sie bei

*) Hoffstadt behauptet, dass die „Quadratur“ wenigstens insofern dem gothischen Bau zum Grunde läge, als das Grössere zum Kleineren sich durchweg verhalte, wie die Diagonale zur Seite des Quadrats. Wo man grössere Steigerung wünschte, habe man dasselbe Gesetz in weiterer Potenz angewendet, und also die Diagonale des Diagonalenquadrats als Maassstab gebraucht. Auch dies künstliche und willkürliche Gesetz möchte, wenn überhaupt, nur in der spätesten Zeit, und auch da nur in beschränktem Umfange, angenommen worden sein. Bei allen wesentlichen Verhältnissen (z. B. bei denen des Grundrisses) trifft es niemals zu.

jenen Steinmetzen gehabt hatten. Rivius, sein Uebersetzer ins Deutsche, war kein Architekt, sondern ein Arzt, ein Dilettant, und nahm den zwischen den Kapiteln des Vitruv versteckten Excurs über den Mailänder Dom ohne sachkundige Prüfung auf. Die Baumeister selbst beschäftigten sich aber von nun an nicht mehr mit der gothischen Architektur, und nur in der allmälig absterbenden Zunft wurden jene Hülfsmittel als unfruchtbare Geheimnisse vererbt, wo dann in neuerer Zeit deutsche für die mittelalterliche Kunst begeisterte Forscher sie entdeckten. Boisserée liess sich von einem der letzten zünftigen Meister darüber belehren*), und er und andere gleichgesinnte Alterthumsfreunde fanden in dem Buche des Rivius eine willkommene Bestätigung des vorausgesetzten Geheimnisses**). Ja sie glaubten sogar davon praktischen Gebrauch zur Wiederherstellung des gothischen *Styls* machen zu können***), während diese Formeln doch nur ein Kennzeichen und Beförderungsmittel des Verfalls sind. Sie beruhen auf einer wichtigen und charakteristischen Eigenschaft des gothischen Styls, aber sie geben dieselbe einseitig, aus dem Zusammenhange mit anderen Eigenschaften herausgerissen und in erstarrter Form. Die Geometrie hat allerdings in dieser Architektur eine ungewöhnliche Wichtigkeit; während sie in anderen Baustylen nur die unbemerkte Grundlage, das Nothwendige, bildet, tritt sie hier selbstständig heraus und macht sich in den feineren, ornamentistischen Theilen geltend. Aber

*) Johann Kieskalt in Nürnberg. Gesch. u. Beschr. d. Doms zu Köln. S. 37.

**) Es ist nicht zu übersehen, dass auch diese Alterthumsfreunde meistens (Boisserée, Stieglitz, Hoffstadt) Dilettanten waren.

***) Hoffstadt, goth. A.B.C. ist daher ein gefährlicher Führer.

in den guten Zeiten des Styls ist dies streng geometrische Element durch ein anderes, ihm entgegengesetztes, durch das Weiche, Phantastische, das schon den constructiven Theilen einen Anklang an Pflanzenbildungen gewährt, gemildert. Beide an und für sich verschiedene Eigenschaften bilden gemeinschaftlich das Wesen dieses Styls und man darf weder die eine noch die andere ausschliesslich hervorheben ohne ihn zu zerstören. Dies geschah allerdings in der Zeit des Verfalls, wo durch solche einseitige Auffassung bald eine spielende Naturnachahmung bald geometrische Künstelei oder geometrische Trockenheit entstand; es geschieht auch in jenen Hypothesen über die Entstehung des gothischen Styls, da sie bald ein vegetabilisches Vorbild, bald eine geometrische Formel für die Grundlage desselben erklären. Wollen wir ihn richtig verstehen, so müssen wir daher den Punkt suchen, in dem beide Eigenschaften gemeinschaftlich wurzeln.

Man hat nachzuweisen versucht, dass auch die streng geometrischen Formen des gothischen Styls ihren Ursprung in der Natur haben, indem sich im Inneren der Stiele und Stengel der Pflanzen, so wie in den Krystallen ähnliche regelmässige Bildungen finden*). Allein diese Bemerkung, die man überdies nur in einem allgemeinen und unbestimmten Sinne für richtig anerkennen kann, giebt jedenfalls auf unserem historischen Gebiete keine Aufklärung. Den alten Meistern war diese Beziehung unbekannt, und wenn sie auch nachweisen würde, dass ein gemeinsames Gesetz in beiden getrennten Gebieten,

*) Metzger, Gesetze d. Pflanzen u. Mineralienbildung, angewendet auf den altdeutschen Baustyl. Stuttgart 1835. Vgl. auch Hoffstadt gothisches A. B. C.

in jener unbewussten Bildungskraft der Natur und in dieser menschlichen Thätigkeit wirkte, so bleibt uns doch noch die Frage nach den Mittelgliedern, welche diese Aehnlichkeit hervorbrachten. Hier aber finden wir bald den statischen und für die Baukunst entscheidenden Grund in dem Vorherrschen des Senkrechten, das in der Pflanzenwelt wie in diesem Style einheimisch ist. Denn dies bedingt die Verbindung der senkrechten Glieder durch Bögen und somit eine Aehnlichkeit mit den Aesten der Bäume und mit der Senkung der Stiele, und andrerseits die geometrische Zeichnung der feineren Theile, welche den krystallinischen Bildungen im Innern der Pflanzen einigermaassen gleicht.

Allein auch diese statische Eigenschaft beruhete wiederum nur auf einem moralischen Grunde; man wählte diese Constructionsweise und bildete sie beharrlich aus, weil man sich von ihr angezogen, eine Verwandtschaft mit ihr fühlte, deren Quelle wir auch in der Richtung des mittelalterlichen Geistes wohl erkennen können. Sie liegt in jener eigenthümlichen Consequenz, welche die einzelnen Geisteskräfte, Verstand, Gefühl und Phantasie über das gewöhnliche Maass steigerte und dadurch einen Zwiespalt hervorrief, der erst wieder einer mittelbaren Einigung bedurfte. Vermöge dieser Richtung suchte man denn auch Formen auf, in welchen sich diese Geisteskräfte so vereinzelt und gesteigert äussern, aber doch auch wieder sich harmonisch vereinigen konnten. Bei den Muhamedanern war eine ähnliche Scheidung der Kräfte, aber ohne das einigende Element, welches das Christenthum mitbrachte. Daher schweifte ihre Reflexion wie ihre Phantasie ins Unbegränzte aus, während ihr Gefühl in den Banden der Sinnlichkeit blieb. Auf christlichem

Boden war die Einheit des geistigen Urhebers der Dinge und der von ihm geschaffenen Natur eine unerschütterliche Voraussetzung; die Gedanken blieben daher mässiger und praktischer, das Gefühl wurde weich und sehnsüchtig und die Phantasie kleidete ihre geistigen Stoffe in natürliche Formen. Aber sie wurde von dem Naturgebiete angezogen, welches dieser Scheidung der Kräfte entsprach, nicht von der menschlichen Natur, in der Alles in einer untrennbaren Einheit umschlossen ist, sondern von der Pflanzenwelt, deren Unbestimmtheit, Biegsamkeit und wuchernde Fruchtbarkeit ihr zusagte. Nicht bloss in der Kunst, auch in der Sittlichkeit des Mittelalters erkennen wir die Verwandtschaft mit der vegetabilischen Natur; die Begeisterung treibt mit üppigem Wachsthum aufwärts, bis sie geschwächt sich niedersenkt, die Hingebung rankt sich wie Epheu an den ihr dargebotenen Gegenständen empor, und der Glaube wurzelt wie die Pflanze in dem Boden der Autorität, in dem er gewachsen ist. Alle jene moralischen Züge, welche das Vorherrschen des weiblichen Elements bedingten, enthalten auch eine Verwandtschaft mit der vegetabilischen Natur.

Im romanischen Style kam diese Richtung auf das Phantastische und auf Gefühlsweichheit noch nicht zur Ausbildung, weil hier noch das Verständige, der Gedanke eines strengen, beherrschenden Gesetzes, übermächtig war und jenen anderen Kräften nur ungeregelte Ausbrüche gestattete. Im gothischen Style ist dagegen der Gedanke einer vollen, aber dennoch geregelten individuellen Freiheit zur Reife gekommen. Das Verständige ist vom Gefühl und von der Phantasie ganz durchdrungen, sie haben sich selbst dem Verstande gemäss ausgebildet, und durchfliessen in regelmässigen Adern belebend und

erwärmend den ganzen Körper. 'Alle Kräfte äussern sich auch hier noch stark, und wir können daher wohl in einzelnen Erscheinungen das Vorherrschen der einen oder der anderen wahrnehmen, aber im Ganzen sind sie verschmolzen. In der romanischen Architektur haben wir daher ein Bild des früheren theokratischen Mittelalters, das seine grossartige Theorie nur unvollkommen zur Ausführung brachte, im gothischen das der ritterlich-scholastischen Zeit. Das Innere zeigt die anmuthigen, milden Seiten des ritterlichen Wesens; die Wärme der Hingebung, die zarte Sitte. Der Spitzbogen trägt zwar einen aristokratischen Charakter, er giebt nicht jene unlösbare, urkräftige Einheit des Rundbogens, sondern nur eine bedingte, die sich mit wehrhafter Spitze nach oben kehrt. Aber doch ist diese Einheit eine freiwillige, und ein edler, weicher, reiner Geist durchdringt das Ganze, das um so fester ist, weil es auf freier Widmung beruhet. Diese Weichheit äussert sich im leichten Anschmiegen aller Theile, in der geregelten Durchführung des allgemeinen Gesetzes, in der Anmuth des leichten Maasswerks und in dem Neigen und Durchdringen der Bögen und Gewölbe. Hier herrscht denn auch das Element des Vegetabilischen, des passiven, nachgiebigen Gefühls. Man hat viel von dem sehnsüchtigen, himmelwärts strebenden Geiste der gothischen Baukunst gesprochen, und nicht ganz mit Unrecht, denn diese weichen, fliessenden, strebenden Formen haben einen sehnsüchtigen Ausdruck. Nur darf man diese Sehnsucht nicht, wie es meistens geschieht, als eine selbstgefällige, sentimentale Willkür auffassen, sondern als das allgemeine Gesetz des Ganzen, dem sich das Einzelne ruhig und anspruchslos fügt. Das Aufstreben jedes Theiles für sich ist nur

deshalb schön, weil es von allen anderen Theilen gleichmässig geschieht und so das Ganze bildet und erhält.

Im Aeusseren tritt eine ganz andere Seite des ritterlichen Wesens hervor; was dort als weiches Hingeben und sehnsüchtiges Aufblicken erschien, zeigt sich hier als kühnes, beharrliches, unbeugsames Streben. Stolz und fest steigen die Strebepfeiler aus starker Wurzel hoch empor, ihre Reihe steht geschlossen wie ein Wald von kriegerischen Lanzen, aber der vorherrschende Geist der Sonderung und der Auszeichnung hat die festen, einheitlichen Mauern gebrochen. Nur die Gleichheit der vielen Einzelheiten zeigt die Einheit des Ganzen und nur in dem allmäligen Aufwachsen, in dem Anschluss an die das Innere stützenden Bögen, in dem Blätterschmuck der Fialen äussert sich noch jener pflanzenähnliche, weiche Sinn, der im Inneren herrscht. Hier zeigt sich auch die scholastische Consequenz in ihrer spaltenden Schärfe, während sie im Innern noch von der Weichheit des Gefühls beherrscht wird.

Diese Uebereinstimmung der baulichen Form mit dem Zeitgeiste ist auch die Quelle ihrer Schönheit. Die Zeit war eine grosse, tieferregte, fromme, jugendlich kräftige, sie erfasste die höchsten Wahrheiten in einer vielleicht beschränkten, aber auch bestimmten, Vertrauen erweckenden Form, und drückte das Gepräge dieser Form allen Lebensäusserungen auf. Sie besass daher die Elemente einer künstlerischen Entwickelung, und strebte mit wahrer Sehnsucht nach einer solchen, um eine Anschauung ihres inneren Wesens zu erlangen. Das Verdienst der Meister war es, dass sie, die Begabten, sich treu und bescheiden diesem allgemeinen Streben hingaben, dass sie nichts Anderes und Besseres geben wollten, als was die Zeit

gewährte, und so dem bewegten Leben seine Formgesetze ablauschten, sie in dem ruhigen Elemente der Architektur zur vollendeten Gestalt ausprägten. Dies war das Geheimniss jener alten Meister, ein wahres, ihnen selbst unbewusstes, nicht ein willkürlich verschwiegenes Mysterium, das ihren Nachfolgern entschwand, während sie die leeren Hülsen zurückbehielten, das auch ebenso wenig wiedergefunden werden, als jene Zeit mit allen ihren Bedingungen zurückkehren wird. Auch die Werke dieser Meister sind daher nur das Abbild einer vergangenen Zeit, aber das verklärte, von den Zufälligkeiten der Geschichte gereinigte Abbild einer bedeutenden, im Entwickelungsgange des menschlichen Geschlechtes hochwichtigen Zeit. Sie theilen dies Loos mit denen der Griechen und haben wie diese eine ewige Wahrheit und Schönheit, haben vor ihnen aber noch den Vorzug, dass sie der Ausdruck christlicher Gefühle sind, die, wenn auch in etwas anderer Färbung, immer bestehen, immer verstanden und Anklang finden werden, um so mehr je mehr das Christenthum seinen weltgestaltenden Beruf erfüllt haben wird.

Sechstes Kapitel.

Plastik und Malerei.

Die wichtige Eigenthümlichkeit des Mittelalters, dass neben der Rohheit eines noch heranzubildenden Volkes die Tradition eines früheren, civilisirteren Zustandes in Geltung blieb, hatte auch auf die Gestalt der darstellenden Künste einen entscheidenden Einfluss. Sie verlieh der Technik eine besondere Bedeutung. Der Natur der Sache nach ist die Technik von der geistigen Richtung der Kunst abhängig; der Gedanke einer gewissen Darstellungsweise regt sich, obgleich noch unklar, in einem Volke, ehe es den Besitz der Kunstmittel hat. Er tritt daher schon an den ersten Versuchen hervor, erschafft sich allmälig bestimmtere Formen und entwickelt sich zugleich technisch und geistig. Hier war es anders. Obgleich der Geist der Antike lange entwichen war, ging die Technik nicht ganz unter und erhielt der Kunst ein äusserliches Dasein, in welchem die neue, dem Mittelalter angemessene Richtung sich nur langsam entwickelte. Rohe, noch unklare Gedanken äusserten sich daher in feineren, aber erstorbenen Formen.

Manches trug dazu bei, dieser Technik ein erhöhtes Interesse zu leihen. Der Gebrauch von malerischen und plastischen Darstellungen und von feinerem Geräth war herkömmliches Bedürfniss der Kirche; die Technik war also ein Mittel des Kirchendienstes, wurde mit Sorgfalt bewahrt, in Klosterschulen gelehrt und von vielen Händen mit Eifer geübt. Zugleich aber war sie doch nicht in dem Grade geheiligt und traditionell festgestellt, wie die Glaubenslehren und die gesammte schriftliche Ueberlieferung, und gestattete eine grössere Freiheit. Das künstlerische Gefühl, wo es sich irgend regte, warf sich daher auf die Technik. Sie war aber auch, da eine Theilung der Arbeiten überall noch nicht eingetreten war und Theorie und Praxis sich noch in denselben Händen fanden, ein Gegenstand gelehrter Forschung. Sie wurde daher mit wissenschaftlicher Gründlichkeit und mit künstlerischer Vorliebe betrieben, jede Nachricht der alten Schriftsteller alle Naturkenntniss und Erfahrung, die man erlangte, benutzt, der ausdauerndste Fleiss bewiesen. Auch der Mangel der Civilisation war der Technik an sich nicht ungünstig. Denn während der heutige Künstler alles Material durch fabrikartige Bereitung erhält und sich bloss dem geistigen Theile seiner Aufgabe widmet, musste der des Mittelalters alle Vorbereitungen selbst bewirken oder doch leiten, und wurde nur von dieser Sorge in Anspruch genommen. Es ist natürlich, dass er darüber mehr und richtiger nachdachte, als unsre Fabrikanten und selbst als die Theoretiker, welche die Erfordernisse der Kunst und jedes einzelnen Werkes nicht durch eigene Ausübung kennen, und es ist begreiflich, dass dadurch, trotz aller besseren Kenntnisse und Hülfsmittel, die neueren Werke

den alten den Vorzug der Dauerhaftigkeit, Solidität und Präcision mehr oder weniger einräumen müssen.

Einen Beweis der Ausdehnung und Gründlichkeit dieser technischen Studien giebt uns die merkwürdige Schrift eines Priesters und Mönchs Theophilus*), wahrscheinlich aus dem elften oder zwölften Jahrhundert**), in welcher umständliche Vorschriften für die meisten Zweige der Sculptur und Malerei aufgezeichnet sind. Man findet dort schon manche Hülfsmittel angegeben, deren Kenntniss in so früher Zeit überrascht***) und aus denen sich erst viel später neue Kunstzweige entwickelten. Man erstaunt aber auch über die mühsamen und schwierigen Handarbeiten, welche der Künstler zu leisten hatte.

Dieser klösterliche Fleiss kam den kleineren Werken mehr als den grösseren zu Statten. Zunächst und am häufigsten zeigt er sich in den Miniaturen der Codices,

*) Die neueste Ausgabe: Theophile, prêtre et moine, essai sur divers arts (diversarum artium schedula) traduction accompagnée du texte latin, par M. de l'Escalopier, Paris 1843, in 4. Vgl. Annal. archéol. Vol. I. p. 135. Vol. IV. p. 148. Ein anderes, jedenfalls etwas älteres Werk ähnlichen Inhalts: De coloribus et artibus Romanorum, von einem Italiener Heraclius, (mitgetheilt bei Raspe, A critical essay on oilpainting, London 1781) ist weniger bedeutend. Vgl. Kugler, Handb. d. Gesch. d. Mal. 2. Ausg. S. 176.

**) Lessing, der bekanntlich zuerst auf die Wichtigkeit dieser Schrift aufmerksam machte, verlegt ihre Entstehung in das neunte, während die in der vorigen Anmerkung genannten französischen Archäologen sie in das dreizehnte Jahrhundert setzen. Die Wahrheit scheint mir nach manchen Gründen, deren Entwickelung hier zu weit führen würde, in der Mitte zu liegen.

***) Lessing: Vom Alter der Oelmalerei aus dem Theophilus Presbyter 1774, indem er die Erwähnung der Farbenmischung mit Oel in dieser alten Handschrift nachwies, bestimmte schon richtig, dass dadurch das Verdienst der Gebrüder van Eyck um die Erfindung der Oelmalerei nicht geschmälert werde.

die in allen Gegenden des Abendlandes und in allen Jahrhunderten des Mittelalters so zahlreich gefertigt wurden, dass wir noch jetzt eine überaus grosse Menge besitzen. Wenn die Reinheit des ornamentistischen Geschmacks und die Pracht der Ausstattung nicht immer dieselbe blieb, wie im karolingischen Zeitalter, so ist doch bei allen die dauerhafte Farbe und bei den meisten die geschickte Anwendung des Goldes auf dem Pergament zu bewundern. Auch die Tafelmalerei wurde stets betrieben, obgleich von ihren, minder gut verwahrbaren, Werken weniger erhalten ist. Theophilus zeigt, mit welcher Sorgfalt auch hier verfahren wurde. Zuerst wurden die Bretter ausgewählt, mit künstlich bereitetem Leim aneinander gefugt, getrocknet, mit dem Eisen geglättet, mit Pergament oder Leinwand überzogen, und dann dieser Ueberzug mit einer aus Leim und Gyps gemischten Masse grundirt und mit Schachtelhalm glatt gerieben. Erst hierauf trug man dann die Farben auf. Für die Mischung derselben hatte man die mannigfachsten Recepte, bei denen Eiweiss, aber auch schon sehr häufig Oele oder andere fette Substanzen als Bindemittel dienten, und diese Präparate sind so gelungen, dass selten oder nie Veränderungen der Farbe, wie auf den späteren Oelgemälden, eingetreten sind. Die Wandmalerei, mit der die bedeutenderen Kirchen fast durchweg geschmückt waren und die daher zahlreiche Hände beschäftigte, geschah meistens nach sehr sorgfältiger Glättung des Bewurfs, jedoch nur auf trocknem oder angefeuchtetem, nicht auf frischem Kalke; erst gegen das Ende des Mittelalters kam die eigentliche Frescomalerei auf.

Dazu kam dann eine neue Erfindung, die, ihrem architektonischen Effecte nach schon oben besprochene

Glasmalerei*). Die Kunst, Gläser zu färben, war eine alte und überlieferte, allein wirkliche Glasmalerei wurde erst dadurch möglich, dass man die einzelnen zu einem Bilde zu verbindenden Glasstücke mit einer im Feuer verglaseten Masse zu schattiren vermochte. Alter und Gegend dieser Erfindung kennen wir nicht, aber schon im zwölften Jahrhundert hatte man vollständige Glasgemälde, die beiden folgenden Jahrhunderte fügten neuentdeckte Vortheile und künstlerisch wichtigern Gebrauch dieser Mittel hinzu, und erreichten so eine Schönheit der Farbe und des Tones, welche kaum in den neuesten Leistungen dieser wiederhergestellten Kunst erreicht sein möchte. Es kann sein, dass auch hier die Zeit mit dem edlen Roste, den sie den Kunstwerken giebt, günstig gewirkt hat, obgleich Andere dies läugnen und das was man ihr zuschreiben möchte, für absichtlich angelegt erklären **). Gewiss ist, dass es unsern Künstlern

*) Die Literatur der Glasmalerei ist sehr ausgedehnt, ich begnüge mich das neueste deutsche Lehrbuch: Gessert, Gesch. d. Glasmalerei (1839), und das mit prachtvollen Abbildungen ausgestattete, noch unvollendete Werk von F. de Lasteyrie, histoire de la peinture sur verre d'apres ses monuments en France, anzuführen. Auch die Monographie de la Cathedrale de Bourges von Martin und Cahier, hin und wieder Didron's Annales archéologiques, und für Deutschland Müller's Katharinenkirche zu Oppenheim geben vortreffliche, farbige Abbildungen von Glasgemälden.

**) Der Vorzug der alten Glasgemälde besteht darin, dass sie durchscheinend, nicht durchsichtig sind, d. h. dass nur so viel Licht durchfällt, als nöthig ist, um die Farben zu zeigen, nicht aber so viel, dass es sie modificiren oder gar farbigen Schein auf die gegenüberliegenden Mauertheile werfen kann. In Frankreich glaubt man (L. Bertrand, Peinture sur verre, notice sur les travaux de M. Vincent Larcher. Troyes 1845), dass dies durch eine auf der äusseren Fläche des Glases angebrachte Glasur (couvert vitrifié) bewirkt sei; Franck in Köln (Domblatt 1846, Nro. 20 ff.) bestreitet dies nach angestellten chemischen Versuchen und nimmt an, dass dieser Ueberzug

schwer wird, sich den Anforderungen dieser Gattung ei zu fügen, wie es den alten Meistern natürlich war, und dass die schöne Wirkung jener alten Glasgemälde nur durch eine sehr sorgfältige Farbenwahl und vielleicht durch Verzichtleistung auf gewisse, mit diesem Kunstzweige unvereinbare, Erfolge erlangt werden kann.

Eine andere, einigermaassen verwandte Technik, die Emailmalerei, wurde zuweilen für die Darstellung von Gestalten, mehr aber für die ornamentistische Ausschmückung von Geräthen angewendet. Sie war keinesweges allgemein verbreitet, sondern auf gewisse Gegenden beschränkt, welche die Ueberlieferung entweder aus altrömischer Zeit oder von Byzanz her empfangen hatten, und sie, wie es scheint, fabrikmässig und für den Handel ausübten. Vorzüglich gilt dies von der Provinz von Limoges im westlichen Frankreich, von der die ganze Gattung den Namen als Opus de Limogia oder Lemovicinum erhielt*). Doch war sie

nur durch den Verwitterungsprozess, und also durch die Zeit entstanden sei. Wahrscheinlich waren aber auch die alten Glasgemälde schon ursprünglich weniger durchsichtig als die neueren, weil das Glas dunkler, rauher, und dicker war, und besonders, weil man die Farben anders zusammensetzte, und grosse hellfarbige Stellen vermied.

*) Du Somérard (Hist. de l'art au moyen âge Tome III. p. 144 f. p. 321. Tome. IV. 68. 87. wie es scheint nach Mittheilungen von Verneilh) schreibt die frühzeitige Blüthe dieses Kunstzweiges in dieser Gegend einer venetianischen Niederlassung in Limoges zu, von welcher noch jetzt eine Strasse: rue des Vénitiens heisse, und von der sich schon seit dem Ende des 11. Jahrh. Spuren finden. In Italien wird opus smaltatum schon von Leo Ostiensis im 10. Jahrh. erwähnt (Ducange Gloss. s. v. smaltum). Vom Opus Lemovicinum ist jedenfalls im 12. Jahrh. (eod. s. v. Limogia. anno 1197) die Rede. Du Somérard glaubt in der epist. 519 bei Duchesne. IV. p. 746 eine etwas frühere Erwähnung, 1137—1180 zu finden, und bemerkt, dass schon Stephan de Muret, Stifter des Ordens von Grammont bei Limoges

auch in den Rheingegenden, in der Diöcese Köln einheimisch*).

Ein andrer Nebenzweig der Malerei, die Teppichweberei und Stickerei, war im Mittelalter sehr beliebt und häufiger als in unsern Tagen angewendet. Man trug gestickte Kleider, in früherer Zeit mit weitläuftigen Figurendarstellungen, später mehr mit Wappen, schmückte Altäre, Chorstühle und die Wände oft ganzer Kirchen mit Teppichen, brauchte sie als Vorhänge oder Kissen, bekleidete damit die Gemächer in den Schlössern der Grossen um die Kälte der steinernen Mauern abzuwenden, und führte sie im Kriege zur Bereitung von Sitzen und

(† 1124) auf einem Bücherdeckel, in anbetender Stellung vor dem h. Nicolaus von Myra, mithin wahrscheinlich bei seinem Leben in Email dargestellt sei (IV. 68 a. a. O.) Vgl. überhaupt L. Dussieux, recherches sur l'histoire de la peinture sur émail, 1842. Näheres wird des Abbé Texier: Essai sur les argentiers et émailleurs de Limoges, den ich noch nicht gesehen, enthalten. Die Grabplatte des Gottfried Plantagenet, Grafen von Anjou (Gemahls der Mathilde und Vaters Heinrichs II. von England), früher in St. Julien zu Mans jetzt im Museum daselbst, unstreitig bald nach seinem Tode (1150) gearbeitet, hat die Figur in ganzer Lebensgrösse in farbigem Email (Stothard, Monumental effigies, pl. 2.). In St. Maurice in Angers war ein ähnliches Grabmal eines Bischofs v. J. 1149, das aber in der Revolution zerstört ist, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass mehrere andere ähnliche Werke, wegen ihres Metallwerthes dasselbe Schicksal gehabt haben. (Annal. archéol. VII. p. 202.)

*) Am Niederrhein kommen grosse Heiligenschreine mit reicher plastischer Metallarbeit und mit Verzierungen in Email sehr häufig vor, und es ist daher wahrscheinlich, dass auch hier, etwa in Köln, eine Fabrikation dieser Art betrieben wurde. In dem reichen Schatze alter Kirchengefässe, welche im königl. Schlosse zu Hannover aufbewahrt werden (vgl. ihre Beschreibung in J. H. Jungii, Disquisitio antiquaria de reliquiis, acc. Lipsanographia sive Thesaurus reliquiarum etc. Hannover 1783) findet sich auf einem kleinen Reliquienkasten, anscheinend aus dem 13. Jahrh., die Inschrift Eilbertus Coloniensis me fecit, welche jene Vermuthung bestätigen dürfte.

als Zelte mit sich*). Die Stickerei wurde von Frauen geübt, besonders von denen der nördlichen Länder. Im 11. Jahrh. bewunderten Franzosen und Normänner die gestickten Kleider des brittischen Adels und erkannten an, dass die englischen Frauen alle andern in Arbeiten dieser Art übertrafen. Man nannte sie deshalb gradezu Opus anglicum**). Aber auch die Deutschen waren, wie ein französischer Chronist bezeugt, in dieser Kunst sehr erfahren***). Otto III. trug einen Mantel mit Scenen aus der Apokalypse, welchen wahrscheinlich die Aebtissin von Quedlinburg gearbeitet hatte. Oft wurde diese Art der Arbeit sehr im Grossen getrieben; die berühmte Tapisserie von Bayeux, 210 Fuss lang und 19 Zoll hoch, ist eine Stickerei auf Leinwand mit leinenen Fäden †). Die gewebten Teppiche waren zum Theil ausländisches Fabrikat, von Byzantinern oder Arabern gefertigt, sehr früh begann man aber auch im Abendlande, sich damit zu beschäftigen. So liess schon der Abt von St. Florent

*) Achille Jubinal, Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries á personnages. Paris 1840. Dieser vielfältige Gebrauch wurde dann auch durch sehr verschiedene Namen bezeichnet als Aulaea, Cortina, Dossale, Bancale und dann mit mehrfachen Veränderungen der Endung Tapes, Tapetiae u. s. f.

**) Achille Jubinal, les tapisseries historiées (Prachtwerk, Paris 1838 Fol.) in der Schlussbetrachtung. Emeric David, Hist. de la peinture au moyen âge, Paris 1842. p. 120. Strutt, Dress and Habits of the people of England, ed. Planché. p. 69.

***) Wilhelm von Poitou: Germani harum artium peritissimi.

†) Von dem Fleisse, den die Nonnen noch in späterer Zeit auf Stickereien verwendeten, geben die grossen Teppiche aus dem 15. und 16. Jahrh., welche in den Klöstern Lüne und Ebsdorf im Lüneburgischen bewahrt werden, eine Anschauung. Die des Klosters Lüne sind dadurch sehr merkwürdig, dass sie obgleich nach darauf befindlichem Datum um 1504 ausgeführt, in Zeichnung und Schrift offenbar eine Arbeit des 14. Jahrh. nachahmen.

in Saumur um 985 grosse Teppiche mit bildlichen Darstellungen in seinem Kloster weben, wie dies eine dabei erzählte Anekdote ausser Zweifel setzt*). Bald arbeiteten die Klöster nicht bloss für ihren eigenen Gebrauch, sondern auch für den Handel. Namentlich im Poitou scheinen schon im 11. Jahrhundert grössere Fabriken bestanden zu haben, wenigstens bestellt der Bischof von Vercelli im Jahre 1025 bei dem Grafen Wilhelm von Poitou ein „tapetum mirabile", welches dieser zusagt, wenn er ihm Länge und Breite angegeben haben werde, und bald darauf bietet derselbe Graf dem Könige von Frankreich bei einer Unterhandlung über ein gemeinschaftliches Unternehmen neben einer Summe baaren Geldes hundert Stücke Tapeten an**). Es liegt in der Natur der Sache, dass diese mechanische Arbeit dem Style der Zeichnung, der sich in der freieren Kunst ausgebildet hat, folgt, und dass sie, selbst bei höchster technischer Vollendung, hinter den gegebenen Vorbildern zurückbleibt. Dieser Abstand ist aber um so grösser, je weiter die Kunst in lebendiger Darstellung vorgeschritten ist, und war daher im früheren Mittelalter ziemlich gering, so dass die allerdings kleine Anzahl älterer Werke dieser Art ohne Bedenken mit unter den Belegen für den jedesmaligen Styl in Betracht kommt.

Die Uebung in Elfenbein zu schneiden war sehr verbreitet, und fand vielfache Anwendung bei Crucifixen, Statuen, Hausaltären, auch bei kleinen Reliefs auf Bücherdeckeln. Denn zu der würdigen Ausstattung der heiligen

*) Martene et Durand Amplissima collectio V. col. 1106 und 1107. Die ganze mehrfach interessante Stelle ist in beiden angeführten Werken von Jubinal abgedruckt.

**) S. wiederum die Belege bei Jubinal und Emeric David a. a. O.

Schriften, besonders derjenigen, welche bei den öffentlichen Festen auf den Altären und auf den Pulten der geistlichen Sänger lagen, gehörte auch dass der Einband mit Gold, edeln Steinen, antiken Cameen oder endlich mit Elfenbeinreliefs geschmückt war *).

Sehr fruchtbar war das ganze Mittelalter an **Metallarbeiten** aller Art; die Kirche liebte den Glanz der edlen Metalle und die Frömmigkeit der Reichen zog diese werthvollen Gaben vor. Nach alten Verzeichnissen und bei Berücksichtigung desjenigen, was von diesen, allen Angriffen des Eigennutzes und des Bedürfnisses vorzugsweise ausgesetzten Werken noch übrig geblieben ist, können wir nicht zweifeln, dass alle begüterten und begünstigten Kirchen grosse Schätze dieser Art besassen **). Man fertigte nicht bloss die kleineren Geräthe aus edeln Metallen, sondern bekleidete auch die Altäre mit Tafeln und Vorsätzen in getriebenem Golde ***), und pflegte, besonders in manchen Gegenden, die Reliquien der Heiligen in grossen Schreinen zu bewahren, die in Form einer Kirche gestaltet mit Figuren in Goldblech und mit Ornamenten in Email reich verziert waren †). Auch die schwere

*) Eine auserlesene Sammlung solcher Einbände findet sich im Domschatze zu Trier.

**) Ich enthalte mich, die Nachweisungen, welche in Kugler's Handbuche (2. Ausg. 1848) gegeben sind, zu wiederholen und werde nur Einzelnes herausheben oder dort nicht Aufgenommenes nachtragen.

***) Die bedeutendste erhaltene Altartafel ist die von Kaiser Heinrich II. im Dome zu Basel gestiftete. Vgl. Kuglers Museum 1837. S. 114.

†) Dass sie am Niederrhein noch jetzt häufig sind, ist schon oben angeführt. In Frankreich scheinen sie besonders in der Diöcese von Limoges üblich gewesen zu sein. Nach der (von du Somérard in der hist. de l'art au moyen âge angeführten) Versicherung des Abbé Texier lässt sich daselbst die Zahl der vorhanden gewesenen

Kunst des **Erzgusses** wurde vielfach im Grossen betrieben und zu Taufbecken*), Grabplatten mit lebensgrossen Figuren**), und sogar zu gewaltigen Flügelthüren der Kirchen***) verwendet. Frühe Sitze dieses

auf 2500 annehmen, wovon noch 274 an Ort und Stelle sind. Im übrigen Frankreich waren sie selten; die in der Kirche von Mozac bei Riom in der Auvergne und die Châsse de S. Taurin in der Kathedrale von Evreux (Gally Knight, Normandie Kap. 21, in der Uebersetzung von Lepsius S. 144) sind die einzigen, welche ich angeführt finde.

*) Das zu Hildesheim (abgebildet bei Kratz der Dom zu Hildesheim Bd. II.) und das in der Bartholomäuskirche zu Lüttich (Didron, Annales archéol. Vol. 5. p. 27 ff.) aus dem 11. und 12. Jahrh. sind die bedeutendsten der früheren Zeit. Später kommen sie häufiger vor.

**) Das Grabmonument des Gegenkönigs Rudolph von Schwaben, gest. 1080, im Dome zu Merseburg, bei Puttrich, Th. I. Abth. 2. Taf. 8, scheint das älteste Denkmal dieser Art; die schönen Grabplatten der Bischöfe Eberhard und Gottfried im Dome zu Amiens aus dem 13. Jahrh. (das erste in Willemin Monuments français abgebildet) beginnen die Reihe derselben in Frankreich.

***) Vorzüglich reich an ehernen Thüren ist Italien; zum Theil sind sie, wie die von St. Paul bei Rom und in der Markuskirche von Venedig (Cicognara. Taf. 7), aus Byzanz hergeholt, zum Theil auch erst im 15. oder 16. Jahrh. gegossen, mehrere derselben z. B. die des Bonannus in Pisa und in Monreale in Sicilien stammen schon aus dem 12. Jahrh. In Deutschland sind die schmucklosen Thüren des Doms zu Mainz und des Münsters zu Aachen, diese schon von Karl dem Grossen, jene vom Erzbischof Willigis 1007 gestiftet, und die mit Reliefs geschmückten im Dome zu Hildesheim (1015) und in dem zu Augsburg zu nennen. Manche (z. B. die von Petershausen vgl. Fiorillo Gesch. d. z. K. in Deutschl. I. 295) sind untergegangen, aber die Thüren am Dom zu Gnesen (Wiener Bauzeitung 1845 S. 870 ff.) und die s. g. Korssunschen Thüren in Nowgorod (vgl. Adelungs Schrift über dieselben) scheinen von deutscher Arbeit zu sein. Der Abt Suger versah seine Kirche zu St. Denis mit ehernen Thüren, auf welchen die Leidensgeschichte, Auferstehung und Himmelfahrt Christi ciselirt waren (Didron Iconographie p. 9).

Kunstzweiges scheinen Deutschland und die wallonischen Gegenden der Niederlande gewesen zu sein *).

Freistehende Statuen wurden nicht leicht in Erz gegossen, da man auf den Altären Gemälde vorzog und bei architektonischem Bildwerk das Material der Gebäude beibehielt. Dies war aber nicht Marmor, der ohnehin im Norden selten ist, sondern nur der weiche und deshalb leicht zu handhabende Sandstein. In der Bearbeitung desselben hatten die Werkleute, besonders in der Zeit des gothischen Styls, eine grosse Fertigkeit, welche das Mittel wurde, die Dome mit einer kaum zählbaren Menge von Gestalten zu bevölkern, welche aber auch in Verbindung mit der Unscheinbarkeit und Wohlfeilheit des Materials die Folge hatte, dass man die Bildwerke mit geringen Ansprüchen auf Vollendung behandelte. Noch leichter und wohlfeiler, und daher ein im Inneren von Kirchen und Häusern wie auf Strassen und Wegen noch mehr angewendetes Material der Sculptur war das Holz, bald mit bald ohne Bemalung, und wir können annehmen, dass unzählbare Arbeiten dieser Art zu Grunde gegangen sind.

Dieser Ueberblick der verschiedenen Zweige technischer Thätigkeit zeigt, dass es weder an Mitteln noch an vielfacher Gelegenheit zur Kunstübung fehlte. Fragen wir nun aber nach dem Stylgedanken, der sich darin geltend machte, so tritt er uns keineswegs mit solcher Klarheit entgegen, wie etwa in der griechischen Kunst,

*) Besonders der kleine Ort Dinant an der Maas, nach welchem Künstler dieser Art im nördlichen Frankreich den Namen Dinandiers und Dynans erhielten. Didron Annal. arch. V. 27. und Waagen, über eine alte Bildhauerschule zu Tournay im Kunstbl. 1848 Nr. 1.

vielmehr finden wir mannigfaltig verschiedene, schwankende Formen, deren innere Einheit sich dem Auge des späteren Betrachters leicht entzieht. Bei einer Umsicht unter den Bildwerken unterscheiden wir auch hier, wie bei den Gebäuden, drei verschiedene Klassen; die eine zeigt noch eine vorherrschende Styllosigkeit, schwankende, rohe, gewaltsame Formen, in denen uns zuweilen ein naives Gefühl für Naturwahrheit anzieht, oft aber auch die Unschönheit und Unrichtigkeit abstösst; an der zweiten fällt uns die strenge, mehr oder weniger steif geregelte Zeichnung auf, die oft auf einer falsch verstandenen Nachahmung römischer oder byzantinischer Vorbilder beruht, manchmal aber auch eine höhere, geistige Bedeutung hat und den Ernst kirchlicher Darstellung nicht unwürdig ausdrückt; bei der dritten endlich finden wir eine freie, weiche und doch von einer gewissen architektonischen Regel beherrschte Form, die manche Vorzüge hat und die Eigenthümlichkeit des Mittelalters am vollkommensten ausspricht, aber doch noch, wenn man sie mit der Natur vergleicht, an Unbestimmtheit leidet und das individuelle Leben, die Schönheit, Kraft und Charaktertiefe der menschlichen Natur keinesweges erschöpft. Ich werde der Kürze halber diese drei Klassen mit den Namen des rohen, des strengen und des freien Styls bezeichnen. Der letzte hängt mit dem gothischen Style der Architektur zusammen, bildete sich erst durch die Einwirkung desselben aus und verdrängte die beiden anderen. Diese aber stehen nicht grade in chronologischer Folge, sondern wurden an verschiedenen Orten oder auch in derselben Gegend von verschiedenen Künstlern gleichzeitig geübt, je nachdem das Bedürfniss der Regel oder das Bestreben nach natürlicher Lebendigkeit vorherrschte. Der strenge

Styl zeigt sich am günstigsten in der Plastik, der rohe am erträglichsten in der Malerei.

Dieses Schwanken ist die Ursache, dass Viele die Einheit des Stylgedankens in dieser Kunst völlig verkannt haben. Selbst die meisten Kunstgeschichtschreiber, namentlich die früheren und noch heute die Italiener*) suchten daher das Interesse dieser Periode nur darin, dass ihre schülerhaften Leistungen die Grösse der zu überwindenden Schwierigkeiten, den langsamen Gang des Aufsteigens aus der Barbarei zeigen, und uns empfänglicher und dankbarer für die Verdienste der modernen Kunst machen könnten. Sie erklärten dann die lange Dauer dieser Entwickelung durch die auf der Kunst lastende Herrschaft der Kirche, welche den Nachahmungstrieb unterdrückt und den freien Hinblick auf die Natur verkümmert habe, oder durch den Stumpfsinn eines verwilderten Geschlechts, welches die Schönheit der Antike nicht verstanden habe und dadurch auf Abwege gerathen sei. Beides ist gleich falsch, aber die Vorurtheile, die dieser irrigen Ansicht zum Grunde liegen, sind so tief eingewurzelt, dass sie noch heute auf die Urtheile über einzelne Kunstwerke einen Einfluss ausüben. Ihre Widerlegung mag uns daher den Weg zum richtigeren Verständniss dieser Kunstepoche bahnen.

Allerdings stand die Kunst des Mittelalters in gewissem Sinne im Dienste der Kirche; ihre Darstellungen enthielten meistens nur heilige Gegenstände oder wurden an Kirchen angebracht, und selbst Bilder aus dem gemeinen Leben standen gewöhnlich in einem Zusammenhange,

*) z. B. Rosini, Cicognara und der in seinen Kunstansichten völlig italienisch gebildete Agincourt. Allerdings hat für Italien diese Ansicht eine gewisse Wahrheit.

der ihnen eine religiöse Bedeutung gab, sie stellten z. B. die zwölf Monate, als den Kreislauf des Lebens nach göttlicher Ordnung, dar. Nur in den Miniaturen wurden Gegenstände aller Art behandelt, aber dann mehr mit dem Zwecke der Erläuterung, als mit künstlerischen Ansprüchen, und auch meistens mit religiöser Beziehung, da diese ja auch in den Schriftwerken vorherrschte. Allein dies war keine lästige Knechtschaft, sondern der freie innere Zug der Kunst selbst, eine Nothwendigkeit nicht nach kirchlicher Vorschrift, sondern nach den inneren Gesetzen der Kunst. Denn diese geht niemals aus dem Nachahmungstriebe hervor, sie hat es nie mit der materiellen Erscheinung zu thun; ihr Bestreben ist vielmehr immer auf das geistig Bedeutsame gerichtet, und dieses fand sie in dieser Zeit nur in der Kirche. Daher strebte die Kunst auch keineswegen dahin, diese Verbindung zu lösen, vielmehr zog sie sie immer fester. Anfangs finden wir noch grössere Werke weltlichen Inhalts, wie jenes Bild im Schlosse zu Merseburg, in welchem Heinrich I. seinen Sieg über die Ungarn verherrlichen liess, und das keinen Tadel erregte, vielmehr von den Zeitgenossen als höchst lebendig gepriesen wurde. Allein in der Blüthezeit des Mittelalters werden Beispiele dieser Art immer seltener, die Kunst wird immer mehr kirchlich *), und erst am

*) Sie wurde sogar officiell in diesem Sinne betrachtet; in den, bald nach der Mitte des 13. Jahrh. auf Veranlassung des Prevot von Paris niedergeschriebenen Statuten der Gewerbe werden die Bildschnitzer und Maler von dem Dienst der Schaarwache aus dem Grunde befreit, weil ihre Gewerbe keine andere Bestimmung haben, als zum Dienst unseres Herrn oder seiner Heiligen und zur Ehre der Kirche. (Li ymagier paintre sont quite del guet, quar leurs mestiers les aquite par la reison de ce que leurs mestiers n'apartient fors que au service de nostre Seingneur et de ses sains, et à la honnerance de sainte Yglise. Reglemens sur les arts et métiers d'Etienne Boileau, in der

Ende des Zeitraums finden sich wieder und auch da nur kleinere Kunstwerke weltlicher Art. In der That verhielt sich die Kunst hier nicht anders wie die altgriechische, die auch nur religiöse Gegenstände kannte, sie war auf dem richtigen Wege nach ihrem höchsten Ziele und gab nur deshalb andere Resultate wie die griechische Kunst, weil die Religion eine andere war. Die Schwäche der griechischen Götterlehre machte die Stärke der Kunst aus; sie hatte die Aufgabe die unbestimmten Gestalten schwankender Sagen und Naturanschauungen zu verkörpern und zu beseelen, sie trat daher mit hohem Selbstgefühle auf. Die christliche Kunst kann niemals diese Stellung einnehmen, die des Mittelalters musste aber auch die Schwächen der Religiosität ihrer Zeit theilen. Alle Mängel, die wir an der Sitte der Zeit wahrgenommen haben, finden sich daher auch in der Kunst wieder, die Unbestimmtheit der Charaktere, das Schwankende und Rohe, welches eine Vielheit der Formen hervorbringt, und doch wieder eine innere Einförmigkeit, welche selbst die natürliche Verschiedenheit der Geschlechter verwischt. Wie im Leben herrscht auch in der Kunst das weibliche Element vor, Frauen gelingen ihr am besten, männliche Gestalten nur in priesterlicher Haltung mit ernster Würde, und auch da noch mit einem milden, der Weiblichkeit verwandten Zuge. An die Darstellung ritter-

Collection de documents sur l'histoire de France, p. 158.). Im Jahre 1303 wurde sogar festgesetzt: Que nus ymagiers, fors ceus qui taillent ymages de sains, ne seront tenus pour ymagiers. Dadurch sollten ohne Zweifel nicht die Darsteller weltlicher Gegenstände, sondern nur diejenigen Arbeiter in Schnitzwerk ausgeschlossen werden, welche keine Figuren, sondern etwa Messerschalen u. dgl. machten, und die Fassung des Ausdrucks zeigt nur, dass man keine andere Figurenarbeit als die von Heiligen anerkannte.

licher Kraft wagte sie sich nicht, wie denn diese ja auch im Leben nur vorübergehend in der einzelnen That, nicht in völlig ausgebildeten Persönlichkeiten erschien. An Porträts im eigentlichen Sinne des Worts war ebensowenig zu denken; unbestimmte Charaktere konnten auch nur eine unbestimmte Darstellung erhalten. Ueberdies war der Grabstein die einzige Stelle derselben. Die Kunst hielt sich in dem engen Kreise einfacher Motive und fand ihre höchste Aufgabe in der Demuth. Und wie diese Eigenschaft im Leben über ihre wahre Bedeutung hinaus gesteigert war, so erscheint sie auch in der Kunst oft nicht bloss als ein sanfter, einzelnen Gestalten verliehener Charakterzug, sondern als der vorherrschende Ton der ganzen Darstellung, als eine unmittelbare Aeusserung des Künstlers. Da er nicht hoffen konnte, die hohen Gegenstände seiner Aufgabe in der sinnlichen Erscheinung zu erschöpfen, so suchte er die Kluft fühlen zu lassen, welche das Irdische vom Göttlichen, das Sichtbare vom Unsichtbaren trennt, oder hatte doch keinen Antrieb, seine Darstellung zu vervollkommnen, da er nur eine Erinnerung an das heilige Ereigniss, nicht ein wahres Abbild desselben zu geben brauchte. Daher oft das Matte, Handwerksmässige, oft das Trockene, Lehrhafte und deshalb Uebertriebene der Auffassung. Dies sind Schwächen, die man wenigstens für eine grosse Zahl der mittelalterlichen Werke zugeben muss; aber sie erscheinen bei näherer Betrachtung in minder ungünstigem Lichte. Manches, was auf den ersten Blick ein Fehler zu sein scheint, ist doch ein Motiv, ein Mittel, wodurch der Künstler seinen Gedanken versinnlichen wollte, und das, wenn wir in diesen einzugehen geübt sind, eine Bedeutung und selbst eine Schönheit hat. Ja

man kann sogar im Allgemeinen behaupten, dass gewisse Vorzüge der mittelalterlichen Kunst, die ich weiter unten zu schildern habe, durch den Mangel an voller Naturwahrheit und Charakteristik bedingt waren.

So abweichend und schwankend die Darstellung der menschlichen Gestalt in den verschiedenen Zeiten und Stylen des Mittelalters erscheint, liegt ihr doch immer eine gleiche Auffassung der Natur zum Grunde; nur freilich eine andere als die antike oder die nach antiken Vorbildern in der neueren Kunst angenommene. Wenn die Männer des Mittelalters an den antiken Kunstwerken, selbst in Italien, wo sie häufig zu Tage standen, unberührt vorübergingen, so war dies nicht sowohl Stumpfsinn oder kirchliches Vorurtheil, als die unbewusste Wirkung ihres richtigen Gefühls. Sie strebten nach etwas Anderem. Das Mittelalter kannte, so paradox es klingt, in gewissem Sinne die Natur besser als die Alten. Diese lebten zwar körperlich und geistig im innigsten Verkehre mit ihr, verstanden alle ihre Winke, und verliehen schon ihren frühesten, unvollkommenen Werken eine Lebensfülle, welche der christlichen Kunst erst spät zu Theil wurde. Aber bei alledem ist ihre Natur nicht die wahre, sondern eine i d e a l e, vergötterte; ihre künstlerisch-religiöse Begeisterung ist wie eine Leidenschaft, die ihren Gegenstand zerstört und ihm fremde Züge andichtet. Das Mittelalter dagegen betrachtete die Welt mit scheuem Auge, aber hinter dieser Scheu schlummerte eine treue bescheidene, nach wahrer Erkenntniss strebende Liebe. Es wollte die ganze wahre Natur mit allen ihren Mängeln.

Noch weniger konnte sich das r e l i g i ö s e Gefühl mit der antiken Schönheit befreunden. Denn diese setzt die ruhige Selbstgenügsamkeit der griechischen Götter

voraus und ignorirt die Verkettung und Abhängigkeit der Wesen; dem Christenthume dagegen ist diese so wichtig, dass es selbst die höchsten Gestalten, Gott und Christus, nicht völlig objectiv in einsamer Grösse, sondern nur in Beziehung auf uns, liebend, erweckend oder auch drohend, mithin bedingt durch Welt und Menschen betrachet. Daher erscheint uns denn eine ideale Auffassung der höchsten Gestalten, welche das Mysterium der Gottheit in der äusseren Erscheinung ausdrücken will, feindlich oder doch kalt und unbefriedigend, und Versuche dieser Art haben bei Vielen den Widerwillen gegen jede bildliche Darstellung Gottes erweckt. Wären diese frommen Eiferer nicht, ohne es zu wissen, von modernen, nach der Antike gebildeten Kunstansichten befangen, so würden sie in den Werken des Mittelalters eine auch ihnen nicht anstössige Darstellung dieser höchsten Gestalten kennen lernen.

Wegen dieser tiefen inneren Verschiedenheit kann die christliche Kunst zu einer absolut idealen Naturauffassung, wie die antike sie hatte, niemals gelangen; auch die moderne Kunst hat nur eine bedingte Idealität, eine edlere Natur, welche sich der gemeinen entgegensetzt, und sie daher anerkennt. Dem Mittelalter war auch dieser Unterschied fremd, es kannte nur eine Natur, die durch den Sündenfall entartete, wusste nichts von einer Veredlung derselben, dachte sich die höchste moralische Vollkommenheit, die Heiligkeit, nicht in gesteigerter Kraft der natürlichen Anlagen, sondern mit demüthiger Anerkennung der Schwäche. Es nahm auch keinen Anstoss daran, die Gottheit selbst in diese Formen zu kleiden, da Christus die Knechtsgestalt nicht verschmäht hatte, und da es wusste, dass menschlicher Schwäche

eine unmittelbare Anschauung des Höchsten versagt sei. Dies, glaube ich, müssen wir bei Betrachtung mittelalterlicher Kunstwerke im Auge haben. Ihre Formen, die uns hart und unschön erscheinen, wenn wir die Absicht einer idealen Auffassung voraussetzen, erhalten eine ganz andere Bedeutung, wenn wir wissen, dass sie in den Gränzen des Gewöhnlichen bleiben sollten.

Dennoch gelangte auch diese Kunst zu einer gewissen Idealität, nur zu einer anderen wie die griechische; nicht zur Idealität der individuellen Gestalt, aber wohl zu einer idealen Auffassung des Lebens im Ganzen. Jene unbestimmte Naturanschauung, deren Schwächen wir betrachtet haben, beruhte doch auch auf einem Gefühl für ein höheres Gesetz, auf jener symbolischen Weltansicht, welche das Einzelne des menschlichen Lebens grade deshalb mit geringerer Schärfe betrachtet, weil sie das göttliche Walten vorzugsweise ins Auge fasst. Dies Gefühl brach sich auch in der Kunst Bahn und suchte nach einem ihm angemessenen Formgesetze, das jene unbestimmte Auffassung regeln könnte. In der griechischen Welt war der Begriff individueller Kraft die Grundlage des religiösen Gefühls und zugleich das Formgesetz der Kunst; das christliche Gefühl erheischte eine allgemeinere, das Einzelne beherrschende Regel und fand sie in der geometrisch-architektonischen Form. Diese drang daher unvermerkt und durch die Macht der Umstände in die Lücke ein, welche die unbestimmte Naturauffassung offen liess. Zunächst im strengen Styl wurde sie auf die einzelne Gestalt angewendet; man betonte daher die Symmetrie der Körperhälften, näherte die weichen Umrisse der Gestalten der graden Linie, brach sie in scharfen Ecken und zeichnete den Faltenwurf in parallelen oder

concentrischen Strichen. Dieser Styl stand noch halb auf antikem Boden, indem er das Princip der Individualität beibehielt und die demüthige Auffassung des Menschen, welche das Christenthum lehrt, darauf anwendete. Die geometrische Regel erschien daher hier wie ein äusserlicher Zwang, und das Bild gab nur den Ausdruck der Abtödtung, nicht der Verklärung des Lebens. Dies änderte sich, sobald die Sculptur in nähere Verbindung mit der Architektur trat. Denn nun erschien es, wenn die geometrische Strenge der architektonischen Gliederung die plastischen Gestalten mit ergriff, nicht als eine willkürliche Härte, sondern als eine durch die Würde des Orts hervorgerufene Feierlichkeit. Zugleich aber wurde das Auge hier auf die wahre Bestimmung der architektonischen Regel und auf ihren Gegensatz gegen die Natur aufmerksam gemacht, und das Gefühl suchte mehr und mehr jedem die richtige Stelle anzuweisen. Dadurch entstanden Werke von zwar strenger aber würdiger Haltung, von feierlichem aber doch schon Bewegung andeutendem Faltenwurfe, mit geregelten, aber doch schon ausdrucksvollen Zügen, in denen sich die strenge Schönheit der architektonischen Linie mit dem einfach aber grossartig ausgedrückten Gedanken des Gegenstandes verbindet. Es ist etwas Aehnliches wie in dem hieratischen Style der Griechen, nur strenger, mehr zum Schreckenden hinneigend. Für die ernsten kirchlichen Aufgaben in der Auffassung der Zeit war daher dieser Styl nicht ungeeignet, selbst die höchste von allen, die Darstellung des Weltenrichters am jüngsten Tage, hat darin zuweilen, ungeachtet und sogar vermittelst der im naturalistischen Sinne unvollkommenen Zeichnung eine Hoheit und Würde, welche uns ergreift, wie die Schilderung des „Rex tremendae

majestatis“ in dem alten Kirchenliede. Freier trat das Naturelement hervor, seitdem der gothische Styl selbst an den architektonischen Formen weichere, organisches Leben athmende Linien annahm und überdies vermöge seines ordnenden Princips die Gränzen des Plastischen und des Baulichen näher bestimmte. Jetzt wurden die Gestalten natürlicher, heiterer, voller; das architektonische Element hatte nur den wohlthätigen Einfluss, die natürliche Form auf einfache Linien zu reduciren, eine volle, kräftige Gewandung, die reine Ovalform des Gesichts, gute, wenn auch nicht nach dem Maassstabe griechischer Schönheit zu prüfende Verhältnisse hervorzubringen. Jetzt konnten sich auch anmuthige Züge entwickeln; diese reinen und klaren Formen gaben den Gestalten einen Ausdruck von Unschuld, Einfalt und Demuth, welcher der Himmelschöre nicht unwürdig ist, und gestatteten eine naive Heiterkeit, welche die ernsten Gegenstände uns näher bringt. Auch hier bleibt noch der Mangel vollkommener Durchführung der natürlichen Gestalt, aber er dient dem künstlerischen Zwecke, er erregt die Phantasie und giebt den Gestalten einen Ausdruck des Werdens, der sie mehr belebt, als die erschöpfende Vollendung es vermöchte. Sie wirken nicht als körperliche Dinge, sondern wie eine himmlische Erscheinung, die nur kommt und verschwindet, den Eindruck hinterlässt, aber sich der Prüfung gröberer Sinne entzieht. Das steinerne Bild hat dadurch etwas von der luftigen Allgemeinheit des Gedankens und entspricht so der symbolischen Weltanschauung, die schon in der Wirklichkeit die harten Umrisse der Erscheinungen mit einem Dufte der Poesie umzieht. Selbst die scheinbare Schwäche ist also eine nothwendige Eigenschaft.

Endlich zeigte sich an der Architektur die wichtigste Anwendung des geometrischen Elements, nämlich die auf die Anordnung der Gruppen. Wir sahen schon in der Architektur selbst die Tendenz, Gruppen zu bilden; dies war auch das Ziel der Plastik. Für alleinstehende Statuen war sie so lange sie den Ausdruck vollendeter Individualität nicht zu geben vermochte, weniger geeignet, wohl aber konnte sie eine bedingte, auf Andere hinweisende und an sie sich anschliessende Schönheit ausbilden. Sie entsprach dadurch der christlichen Anschauung, die nicht einzelne Götter und Heroen, sondern nur Scharen gleichartiger Gestalten, Engel und Heilige, Apostel und Propheten, Märtyrer und Bekenner vor Augen hat, und selbst die Gottheit nicht einsam betrachtet. Diese christliche Gruppe war aber eine ganz andere als die, welche in der letzten griechischen Epoche aufkam, und die körperliche Verschlingung von Gestalten im Drange eines entscheidenden Moments darstellte. Sie glich auch nicht jenen Giebelgruppen der älteren griechischen Kunst, bei denen doch immer eine äussere Handlung zum Grunde lag, welche sich nur den äusseren Schranken des architektonischen Raumes fügte. Sie hatte vielmehr die Aufgabe, ein ruhiges Beisammensein, innerliche Beziehungen und Verhältnisse zu versinnlichen, was nur durch die Stellung der Gestalten zu einander angedeutet werden konnte. Hiedurch bekam der Raum an sich, der geometrische Grund- und Aufriss der Gruppe, eine eigenthümliche Bedeutsamkeit. Eine gewisse Symbolik des Raums liegt in der Natur der Dinge, die Sprache aller Völker bezeugt sie, indem sie die Begriffe von Höhe, Niedrigkeit u. s. f. auf geistige Beziehungen anwendet, und auch die bildende Kunst hat sie stillschweigend immer

berücksichtigt. Allein so lange das äusserliche, thatkräftige Leben vorherrscht, bleibt sie untergeordnet; jetzt erst wurde sie selbstständig wirksam. Nicht dass dies zur vollen Anerkennung kam oder zu einer conventionellen Regel ausgebildet wurde; die Schriftsteller des Mittelalters wissen nichts davon. Aber diese Symbolik leuchtete dem künstlerischen Gefühle ein und wurde von ihm benutzt. Die Reihe bezeichnete eine Genossenschaft, die symmetrische Beziehung eine relative Gleichheit und einen Gegensatz; die Einheit zweier symmetrischer Reihen war durch ihre stufenweise Annäherung und durch eine mittlere sie verbindende Gestalt angedeutet, welche, weil sie allein stand, einen höheren Rang als jene anderen, scharenweise auftretenden Gestalten einnahm. Die Gruppe erforderte daher die Anwendung architektonischer Gesetze; es war ihr aber auch vortheilhaft, wenn sie sich unmittelbar an die Architektur anschloss und diese ihr die Stellung anwies; denn dann erschien sie als durch höhere Nothwendigkeit, nicht durch willkürliche Wahl gebildet und entsprach so dem Gedanken einer bleibenden, göttlichen Ordnung. Das Portal, wie es sich schon im romanischen Style gestaltete, entsprach völlig den Zwecken der plastischen Gruppe, es wurde daher die Stelle, wo diese sich ausbildete. Dies war kein zufälliges Zusammentreffen, die Gruppe bildete sich nicht so, weil die Architektur ihr das Schema der Aufstellung gewährte, sondern weil es ihren inneren Erfordernissen entsprach. Aber ebenso nahm die Archiektur diese Gestalt nicht aus Rücksichten auf jene Kunst, sondern nach ihrem eigenen Gesetze an. Beide Künste waren für einander vorgebildet und kamen einander entgegen, weil sie aus demselben Geiste hervorgingen. Jede

bedurfte der anderen, die Plastik der architektonischen Grundlage, die Architektur, da ihre Formen eine beständige Fortsetzung gestatteten, des bildnerischen Schmucks um ihren endlichen Abschluss zu bezeichnen. Die Architektur trug den Keim dieser Plastik in sich. Besonders deutlich ist dies am gothischen Style; die verticalen Glieder sind schon fast Individuen, sie sprechen in ihren weichen, zum Bogen entfalteten Formen die Hingebung freier Wesen aus und die symmetrische und perspectivische Verbindung dieser Glieder giebt denselben Gedanken der Einheit wie jene Gruppe. Beide Künste sagen dasselbe nur in anderer Sprache, die plastische Gruppe in der des Lebens, die architektonische in abstracter Form.

Diese Gruppen bestanden zwar aus einzelnen Statuen, die aber, da sie einem grösseren Ganzen angehörten und nur von vorn, nicht vom Rücken sichtbar waren, fast den Eindruck eines Reliefbildes machten, und zwar eines nach völlig malerischen Rücksichten perspectivisch angeordneten. Diese malerische Tendenz zeigte sich nun am eigentlichen Relief noch mehr ausgebildet. Schon in der altchristlichen Kunst hatte man, wie wir gesehen haben, den antiken Reliefstyl, welcher die Figuren im Profile und in fortschreitender Richtung zeigte, verlassen, und die Gestalten in der Vorderansicht und symmetrisch neben einer Mittelfigur aufgestellt. Im Mittelalter ging man viel weiter, statt dass dort die Gestalten noch auf einer Linie standen, wurden jetzt mehrere Reihen übereinander angebracht, so dass sie mehrere in verschiedenen Entfernungen sich zutragende Ereignisse gleichzeitig, also wie in der perspectivischen Uebersicht eines weiten Raums darstellten. Diese Veränderung der Form hing mit der Veränderung des religiösen Standpunktes

zusammen. Jene altchristliche Kunst hatte die Beziehung der Religion auf die Einzelnen vorzugsweise im Auge; sie wollte sie trösten, beruhigen, durch Wiederholung einzelner symbolisch bedeutsamer, auf die Verheissungen hinweisender Momente im Glauben kräftigen. Sie gab daher auch einzelne Bilder zeitlich und räumlich begränzter Ereignisse. Im Mittelalter waren die Einzelnen in der Kirche verschmolzen, die Verheissungen von dieser gewährleistet; es wollte stets das Ganze, die Einheit des Himmels und der Erde, der Gegenwart und Zukunft sehen. Die Symbolik suchte nicht bloss vereinzelte, prophetische Worte und Ereignisse, sondern die nothwendige, aber erst im Ganzen völlig erkennbare Zusammenstimmung aller Dinge aufzuzeigen. Diese Ansicht erforderte einen anderen Styl; die Kunst musste sich anschicken, Vieles zugleich zu umfassen, zu paralellisiren, weiter zu führen, und zum höchsten Abschluss zu bringen; sie bedurfte daher auch im Relief nicht bloss einer vollständig gegliederten Symmetrie, sondern auch jener perspectivisch folgenden Reihen. Wie die Abschrägung der Portale für die Statuengruppen gaben die Bogenfelder über ihnen für Reliefs dieser Art die günstigste Stelle, besonders die hohen, spitzbogigen des gothischen Styles, welche gestatteten, die Darstellung von einer breiten, irdischen Fläche in verschiedenen symmetrischen Reihen aufsteigen und oben in einer durch den schmaleren Raum concentrirten himmlischen Erscheinung gipfeln zu lassen. Auch hier traf wieder das Erzeugniss der Architektur, der Spitzbogen, mit den bildnerischen Erfordernissen zusammen.

Da nun dergestalt in der Gruppirung der Statuen und in der Anordnung der Reliefs dasselbe Gesetz zur

Anwendung kam, und da beide sich an die Architektur anschlossen, so war damit die Andeutung gegeben, beide zu einer Gesammtdarstellung zu verbinden, in welcher nach einer gewissen Symbolik des Raums Statuengruppen und Reliefs in bestimmte Beziehungen gebracht waren und ein zusammenhängendes in mehrere Abschnitte zerfallendes Ganzes gaben. Man konnte dann auch die Darstellungen an den drei Portalen, so wie die etwa weiter an der Façade angebrachten Sculpturen nicht willkürlich wählen, sondern brachte auch sie in Zusammenhang, und besass so ein Mittel, umfassende encyklopädische Gedanken bildlich auszuführen. Ich werde weiter unten Beispiele solcher grossartigen Compositionen geben.

Da das malerische Princip in der Architektur und selbst in der Plastik herrschte, kam es natürlich auch in der Malerei selbst zur Anwendung, allein nicht, wie man vielleicht glauben könnte, in weiterer Ausbildung als dort. Sie beschränkte sich vielmehr auf einzelne statuarisch aufgestellte Gestalten oder auf Compositionen von mässiger Figurenzahl, gab ihnen aber keine natürlichen Umgebungen oder höchstens, wo es die Verständlichkeit erforderte, die Andeutung eines architektonischen Raums oder der Bäume eines Gartens, und füllte den übrigen Theil der Fläche durch Vergoldung oder durch einen blauen oder rothen Ton oder gar durch ein tapetenartiges Muster. Man darf diese Zurückhaltung nicht aus der mangelhaften Kenntniss der Natur, etwa der Licht- und Luftperspective erklären; grade die Unkenntniss würde sich leicht über diese Hindernisse fortgesetzt haben. Sie hatte vielmehr einen inneren Grund. Der materielle Zusammenhang des Naturlebens hatte für das Mittelalter kein Interesse; der religiöse Sinn fragte nur nach dem

Bedeutsamen, und durfte, grade weil er die Dinge im Grossen, in Beziehung auf Gott aufzufassen bemüht war, sich nicht in den Zufälligkeiten der Natur verlieren. Auch die Kunst war mehr auf die poetische und symbolische als auf materielle Wahrheit gerichtet und durfte jene Unbestimmtheit und Allgemeinheit der Gestalten, welche Bedingung ihrer Idealität, aber mit der naturgemässen Ausführung der Umgebungen nicht vereinbar war, nicht aufgeben. Es war daher eine innere Nothwendigkeit, welche die Malerei von solchen Versuchen entfernt und innerhalb derselben Gränzen hielt, welche der Plastik durch die Natur ihres Stoffes gestellt waren. Daher liebte sie den Goldgrund, welcher den durch die Farbe erweckten Gedanken an die wirkliche Natur ausschliesst und der Erscheinung eine ideale Haltung giebt, und ersetzte ihn da, wo er wie in Wand und Glasmalereien nicht ausführbar war, durch einen leuchtenden Farbenton, der jede Möglichkeit einer harmonischen Verbindung mit den Gestalten ausschloss und ihre Umrisse scharf abstiess *). Bei dieser Behandlungsweise war die Malerei denn auch weniger als die Sculptur geeignet, grosse symbolische Compositionen aufzunehmen. Sie hatte nicht die volle plastische Kraft, welche den höchsten Gegenständen angemessen war, sie gestattete noch weniger die Anwendung geometrischer Regelmässigkeit auf die Figuren, sie verschmolz endlich nicht so innig mit der Architektur und ihrer plastischen Ornamentation und entbehrte der

*) Es ist ein gewaltiger Irrthum, wenn man bei der Restauration alter Wandgemälde, wie es z. B. im Dome zu Braunschweig geschehen ist, die blaue Farbe des Hintergrundes mit dem eigentlichen Bilde in Harmonie setzen will, und sie deshalb mildert. Sie soll vielmehr stark sein, damit sie sich vom Bilde unabhängig zeige, und die Silhouette der Figuren völlig ablöse.

rhythmischen Gliederung in symmetrischen Gegensätzen. Ihr wurden daher nicht die höheren symbolischen Aufgaben, sondern mehr historische, legendarische Gegenstände zugewiesen, welche sie in vielen einzelnen, linienweise aneinander gereihten Feldern, wie in chronologischer Erzählung darstellte. Nur an gewissen Stellen, in den Gewölbfeldern und in den Glasgemälden der Fenster, trat sie in so nahe Beziehung zur Architektur, dass auch sie sich zur Durchführung grösserer Gedanken eigneten.

Bevor ich aber die Art und Bedeutung dieser grossen Compositionen näher schildere, muss ich manches Einzelne über die Darstellungsformen des Mittelalters vorausschicken.

Wir sehen aus dem Angeführten, dass die Richtung dieser Kunst im Ganzen und Grossen eine symbolische war, in dem Sinne nämlich, in welchem man auch die ganze Weltanschauung dieser Zeit so nennen darf. Allein es finden sich auch Spuren einer Symbolik gröberer Art, welche der Schwäche der Darstellungskraft durch äusserliche Zeichen zu Hülfe kam.

Dahin gehört vor Allem der Heiligenschein*). Er ist ein eigentliches, aber auch wohl erklärbares Symbol, das man nicht erst, wie Einige versucht haben, aus der Nachahmung eines in südlichen Gegenden vorkommenden Phänomens zu erklären braucht. Der moralische Eindruck einer bedeutenden Erscheinung gleicht so sehr dem physischen, den das von einem leuchtenden Gegenstande ausstrahlende Licht machen würde, dass die Phantasie

*) Vgl. Didron's gründliche Abhandlung über den Nimbus, Iconographie chrétienne (Paris, 1843, 4.) S. 26—165.

fast nicht umhin kann, ihn mit Worten oder Vorstellungen, die daher entlehnt sind, zu bezeichnen. Auch den Alten war diese Vorstellung nicht fremd, ihre Bildner konnten zwar einer Andeutung dieses Glanzes entbehren, weil die körperliche Schönheit ihrer Gestalten schon eine ähnliche Wirkung hervorbrachte, aber ihre Dichter verschmäheten dieses Mittel nicht, sie schilderten die erscheinenden Götter mit einer leuchtenden Wolke (nimbus) umgeben *). Indessen kennt die älteste christliche Kunst, die der Katakomben, den Heiligenschein noch nicht, und zeigt dadurch, dass er nicht aus heidnischer Ueberlieferung, sondern aus eignem Bedürfnisse in der christlichen Kunst in Gebrauch kam. Zuerst finden wir ihn in den Mosaiken von Ravenna, aber er hat hier, wie überhaupt auf byzantinischem Boden, nicht die ausschliessliche Bedeutung des Heiligen, sondern zunächst noch die des Hohen und Vornehmen. Auf griechischen Münzen des 5. und 6. Jahrhunderts sind Kaiser und Kaiserinnen, in den Miniaturen auch allegorische Figuren, gewisse Gestalten des alten Testaments und selbst der Teufel dadurch ausgezeichnet **). Auch im Abendlande kommt Aehnliches, jedoch nur selten vor ***). Anfangs hatte

*) Virgil, Aen. II. 616. Pallas — nimbo effulgens; ausführlicher IX. 110 bei der Erscheinung der Rhea. Der Scholiast Serbius erklärt den nimbus als: fulvidum lumen, quod deorum capita tinguit. Vielleicht versuchten auch schon die alten Maler diese dichterische Vorstellung anzudeuten. Auf einem herculanischen Bilde scheint wenigstens die Circe in ihrer Erscheinung vor Aeneas von einer Art Heiligenschein umgeben zu sein.

**) Der Teufel in der Geschichte des Hiob in einem griech. M. S. der Pariser Bibl. (Didron in C. Daly, Revue de l'Arch. 1840 p. 649 ff); Jesaias in einem M. S. der vatikanischen Bibliothek (Agincourt Malerei tab. 46).

***) Biblische Gestalten werden ohne Unterschied damit bezeichnet. So sind an den Domen zu Rheims und zu Laon nicht bloss die klugen,

die runde Scheibe, wie es scheint, mehr die Bestimmung verstorbene Wesen zu bezeichnen, weshalb man den lebenden Personen, um sie kenntlich zu machen, eine viereckige Einrahmung des Kopfes *) gab. Erst später wurde der runde Kranz um das Haupt das nothwendige Zeichen der Heiligkeit. Nun aber schien es erforderlich, den Herrn des Himmels vor seinen Scharen auszuzeichnen. Man gab daher Christus, und dann auch, wegen der Einheit des Sohnes mit dem Vater, Gott dem Schöpfer einen eigenthümlichen Nimbus, indem man in die Scheibe ein Kreuz einzeichnete, das unter dem Haupte liegend gedacht war, so dass nur die Spitze und die beiden Seitenarme sichtbar wurden. Später liess man statt dessen und in gleicher Form Strahlenbündel oder auch Lilien vom Haupte ausgehen. Eine weitere Ausbildung erhielt der Heiligenschein als Glorie, die den ganzen Körper umgiebt. In dieser Form wird er nur bei Gott, Christus und zuweilen bei der Jungfrau, jedoch immer in solchen Darstellungen angewendet, wo sie in den Wolken schwebend gedacht werden. Gewöhnlich bildet diese Glorie nach der Form des Körpers ein Oval, manchmal spitz, manchmal stumpf, manchmal von einem Kreisbogen durchschnitten, welcher als Sitz oder als Ruhepunkt der Füsse dient. Er bezeichnet also den Thron von Regenbogen,

sondern auch die thörichten Jungfrauen, und in lateinischen Manuscripten einmal Judas und die Köpfe des apokalyptischen Thieres mit dem Nimbus versehen.

*) So auf den Mosaiken am Triclinium Leonis in Rom und in St. Apoll. in classe in Ravenna. Didron a. a. O. Ciampini (Vol. II.) zählt 8 Beispiele dieser Art in Italien auf. Johannes Diaconus sagt bei Gelegenheit der von Gregor d. Gr. angeordneten Bilder seiner Altäre: Circa verticem vero tabulae similitudinem, quod viventis insigne est, praeferens, non coronam.

von dem die Apokalypse (4, 2) spricht, und die Glorie ist mithin nur eine Abbreviatur der Wolken oder des im freien Raume von der ganzen Gestalt ausgehenden Glanzes*). Zuweilen traten auch Unterschiede der Farbe bei den verschiedenen Klassen der Heiligen ein. So haben im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg die Apostel, Märtyrer und Bekenner einen goldenen, die Propheten und Patriarchen einen silbernen, die Seligen nach Maassgabe ihrer Tugendleistungen einen rothen, grünen oder gelben Nimbus. Gewöhnlich begnügte man sich aber allen Bewohnern des Himmels den gleichen Kranz zu geben, der dann bei farbigen Darstellungen meistens golden oder blau war**).

Ein wichtiger Gegenstand symbolischer Deutung sind demnächst die Thiere. Man darf zwar nicht, wie einige

*) Zuweilen hat die Glorie auch die Form eines vierblättrigen Kleeblattes, was indessen ohne Bedeutung, bloss eine architektonische Umgestaltung ist. Wegen ihrer ovalen Gestalt wird sie oft Mandel (besonders in Italien) genannt. Man könnte daran erinnern, dass die Dreieinigkeit mit der Mandel verglichen wurde, die aus Faser, Schale und Kern besteht, (Grimm. goldne Schmiede. S. XXX.) Indessen wahrscheinlich ist daran ebensowenig gedacht, als an die mystische Fischblase (Vesica piscis), von der besonders englische Archäologen (Kerrich in der Archäol. britt. XIX. 37) und auch v. Hammer (Wiener Jahrb. Bd. 78 S. 49) viele Worte gemacht haben. Auf Siegeln kommt übrigens eine ähnliche ovale Einfassung, offenbar ohne alle Bedeutung vor.

**) Der Name Corona wurde im Mittelalter behalten; da der Heiligenschein aber gewöhnlich nicht in Form eines Kranzes oder Reifes, sondern einer Scheibe angewendet wurde, so erklärte man ihn auch als das Bild eines Schildes, mit welchem Gott seine Heiligen schütze. Herrad von Landsperg (bei Didron Icon. p. 290) verbindet beide Erklärungen: Lumina quae circa caput sanctorum in modum circuli depinguntur, designant quod lumine aeterni splendoris coronati fruuntur. Idcirco vero secundum formam rotundi scuti pinguntur, quia divina protectione ut scuto muniuntur. Aehnlich Wilh. Durand. Rationale div. off. lib. I. c. 3.

Archäologen wollen, bei jeder der unzähligen Gestalten dieser Art in der Architektur und Plastik des Mittelalters eine Bedeutung annehmen, allein in vielen Fällen war allerdings eine solche beabsichtigt. Dahin gehören zunächst die altchristlichen, durch das Herkommen geheiligten Symbole des Lammes für den Heiland und der Thierzeichen für die Evangelisten; allein schon die anderen, aus derselben Quelle stammenden symbolischen Thiere z. B. die Taube, der Löwe, der Pfau u. s. w. werden wohl zuweilen, aber keineswegs immer mit einer symbolischen Beziehung gebraucht. Im Ganzen scheint es, dass Thiergestalten im Mittelalter nicht leicht als Symbole für heilige Wesen gebraucht wurden; schon die Ehrfurcht vor der Tradition gestattete nicht, das Heilige in anderer, als hergebrachter Gestalt zu behandeln *). Freieren Spielraum hatte die allegorisirende Phantasie auf dem Gebiete des Bösen. Die bekannte halbthierische Gestalt des Satan mochte sich in der Vorstellung des Volkes schon länger ausgebildet haben, fand aber in der Kunst erst später Eingang. Dagegen liebte man frühe den bösen Feind oder die einzelnen Laster unter wirklich thierischer

*) In der oft vorkommenden Sirene glauben französische Archäologen ein Symbol entweder der durch die Taufe gereinigten Seele oder der göttlichen Gnade zu erkennen (Piper a. a. O. S. 385). Allein diese aus dem Alterthum überlieferte und der Wunderliebe des Mittelalters zusagende Gestalt hat entweder keine Bedeutung oder die antike der „Verlockung," gegen welche auch der Christ sein Ohr verstopfen muss. So wird sie auch im Texte der Herrad von Landsperg (Vgl. Engelhardt a. a. O. S. 46) ausgelegt. In gewissen Fällen kommt sie jedoch in einer Weise vor, welche diese Auslegung nicht gestattet und auf eine schwer zu errathende Symbolik schliessen lässt. So namentlich am Nordportale der Stephanskirche zu Beauvais, wo im Tympan selbst der Kopf einer gekrönten Frau zwischen zwei solchen Meerfräulein hervortritt. Eine Abbild. b. Taylor u. Nodier, voy. dans l'ancienne France (Picardie).

Gestalt, die Anfechtung unter dem Bilde eines Kampfes darzustellen. Dazu wählte man nach dem Vorgange einzelner Bibelstellen feindliche, gefährliche Thiere oder auch fabelhafte, schreckenerregende Ungeheuer. Namentlich schwebten den Meistern dabei die Thiere vor, welche der 90. Psalm der Vulgata nennt: Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem. Luther verdeutscht auch die Thierenamen (Ps. 91. v. 13): Auf Löwen und Ottern wirst du gehen und treten auf junge Löwen und Drachen; das Mittelalter aber hielt an jenen klangreichen Namen unbekannter Thiere fest, und schon die Kirchenväter hatten begonnen, sie mit der Freiheit, welche die Fabeln der alten Welt ihnen gewährten, auszumalen. Von dem Aspis wusste man nach Ps. 57 (bei Luther 38. v. 5), dass er sein Ohr verstopfe, und gab ihm deshalb einen Schlangenschweif und einen Kopf mit deutlich erkennbarem Ohre, etwa wie der eines Hundes. Von dem Basiliscus las man in den Schriften der Alten, dass er, der König der Schlangen, eine Krone trage. Man bildete daher auch ihn unten als Schlange, gab ihm aber dabei den Körper eines Hahns*).

Bei diesen unbekannten Thieren lag es also nahe, eine geheimnissvolle Bedeutung zu vermuthen. An sie reiheten sich gewisse fabelhafte Geschöpfe, von denen man in den Schriften der Alten Nachricht fand, oder deren Namen sonst in Umlauf kamen, wie jener Manicorus, dem noch der Lehrer des Dante, Brunetto Latini,

*) Am Portal des Doms zu Amiens finden sich unter der Gestalt Christi wirklich Löwe und Drache, Aspis und Basiliscus in der beschriebenen Weise und also mit unzweifelhafter Beziehung auf die Worte des Psalms. Vgl. die scharfsinnige Erklärung dieses merkwürdigen Portals von Jourdain und Duval in Bull. monumental. Vol. 7. p. 145 ff.

ein blutrothes menschliches Antlitz mit gelbem Auge, den Schweif eines Scorpions, Vincentius von Beauvais aber auch einen Löwenleib, dreifache Zahnreihen und das Zischen der Schlange beilegte, und den dieser als ein Sinnbild des Satans und der dreifachen Begierde der Fleischeslust, Augenlust und Hoffahrt schildert. Aber auch gewöhnliche und bekannte Thiere erhalten von den Schriftstellern des Mittelalters oft eine symbolische Deutung. Die Commentatoren der heiligen Schrift hatten damit den Anfang gemacht, indem sie bei jeder Bibelstelle, wo eines Thieres gedacht ist, allerlei allegorische Nutzanwendungen auf menschliche Laster entwickelten, und die Lehrbücher der Naturgeschichte, namentlich die wegen der den Thieren gewidmeten Vorliebe besonders häufig vorkommenden „Bestiarien", liebten es durch diese Deutungen ihren Beschreibungen einen höheren Werth zu verleihen*). Allein eine Zusammenstellung solcher Deutungen ergiebt schon, dass die Schriftsteller sich keineswegs bemüheten, dieselben fest auszuprägen, sondern dass sie vielmehr gern mehrfache Beziehungen häuften, um ihre Werke desto lehrreicher und erbaulicher zu machen. Ein fester, in der bildlichen Darstellung ohne wörtliche Erklärung einleuchtender Sinn entstand auf diese Weise nicht**), und eine allgemein verständliche

*) So Philipp von Thaun, ein Engländer des 12. Jahrh. in der Vorrede zu seinem Liber bestiarius (herausgegeben von Wright, London 1841): Liber iste bestiarius dicitur, quia in primis de bestiis loquitur, secundario de avibus, ad ultimum autem de lapidibus. Sunt autem animalia quae natura a Christo prona atque ventri obedientia; in hoc denotatur pueritia. Sunt etiam volucres in altum volantes, quo designantur homines coelestia meditantes. Et natura est lapidis quod per se est immobilis; ita nobis cum superis sit Deus ineffabilis.

**) Eine ungewöhnlich gelehrte französische Dame, Frau Felicie d'Ayzac, will sogar (in einem in Cesar Daly's Révue de l'Architecture,

Thiersymbolik wäre daher nur dann möglich gewesen, wenn die bildende Kunst selbstständig jene schwankenden Deutungen fixirt hätte. Diese würde dann aber auch uns, wie den Zeitgenossen, aus den Bildwerken klar werden, was aber keineswegs der Fall ist. In einigen Fällen erkennen wir zwar durch den Zusammenhang des Bildwerks, dass eine wirkliche Symbolik beabsichtigt war, und die Thiergestalten den Feind, die alte Schlange nach dem biblischen Sprachgebrauche, oder die einzelnen Laster nach der Unterscheidung des Mittelalters bezeichneten *). In anderen lässt die Zusammenstellung

Vol. 7. col. 65 ff. abgedruckten Aufsatze) den Regenrinnen, welche aus den Thürmen von St. Denis hoch über dem Kirchendache dem Auge kaum sichtbar hervorragen, eine symbolische Bedeutung beilegen, und giebt bei dieser Gelegenheit eine reiche Blumenlese von allegorischen Deutungen aus den Schriftstellern des Mittelalters, denen sie eine Tabelle über die mehrfachen Auslegungen jedes einzelnen Thieres beifügt. Allein grade diese Tabelle widerlegt sie; denn wenn so der Hund die verschiedenen Bedeutungen von Neid, Zorn, Trägheit, Geiz, Gefrässigkeit und Wollust hat, so konnte seine Darstellung auch keine bestimmte Vorstellung, sondern höchstens die allgemeine eines Lasters geben.

*) Es sind nur wenige Fälle, wo die Deutung der Thiere als Sünde ausser Zweifel ist. In N. D. du Port zu Clermont in Auvergne ein Mann, der eine Schlange bekämpft, mit der Inschrift: Iras *occidit*; ein Kampf zwischen Menschen und mancherlei Thieren: Daemones contra virtutes pugnant; auf dem Schilde eines Kriegers: Caritas. (Mallay Essai sur les églises du Dep. du Puy-de-Dome. Moulins 1841). Im Kreuzgange zu Moissac in der Provence ein Nashorn mit Flügeln: Serpens anticus (sic!) qui est Diabolus: (Voyage dans l'ancienne France). Zuweilen sind auch die sieben Hauptsünden, durch Schlangen dargestellt, welche die sündhaften Theile des Körpers benagen, beim Stolze den Kopf, beim Neide das Herz, beim Geize die Hände, bei der Lässigkeit die Füsse u. s. f. So findet sich wenigstens in der Vorhalle derselben Kirche zu Moissac eine Frau, welcher der Teufel zuspricht, während eine Schlange *sie* in die Brust beisst, als Symbol der Wollust. Charles Dumoulins im Bulletin monumental. Vol. 7. p. 193 zählt 8 ähnliche Beispiele aus

der Thiere wohl auf eine Absicht schliessen, die sich aber durch die Ungenauigkeit der Darstellung und durch die Dunkelheit des symbolischen Gedankens der Deutung entzieht*). Häufig aber dienen die Thiergestalten offenbar nur, um einem Gegenstande den Charakter der Würde oder des Reichthums zu geben; so auf gewebten Gewändern, wo Greife, Einhörner, Löwen, Adler und selbst Elephanten so sehr üblich waren, dass man die Gewebe nach diesem Schmucke klassificirte**), und Thiere

dem südlichen Frankreich auf, in welcher Gegend diese Symbolik am meisten beliebt gewesen zu sein scheint. Uebrigens wurden die Laster auch öfters in menschlicher Gestalt dargestellt. So am Portale des Doms von Tournay, wo eine weibliche Figur mit einer Lanze einen geharnischten Mann niederstösst, jene durch Inschrift als Humilitas, dieser als Superbitas (sic!) bezeichnet. Le Maistre d'Anstaing, Rech. sur la cath. de Tournay. I. p. 302.

*) So ist bei dem Relief in Gernrode (Puttrich Tf. 21) eine allegorische Bedeutung nicht zu bezweifeln. Eine betende Gestalt nimmt das mittlere Feld ein; die Einrahmung ist fast durchgängig mit Thieren in ziemlich grosser Dimension gefüllt. Oben das Lamm mit dem Kreuze, also das unzweifelhafte Symbol Christi, zwischen zwei Adlern und zwei Löwen in Verbindung mit den menschlichen Gestalten Johannes des Täufers und eines Apostels. Unten allerlei geringe Thiere, die freilich nur zum Theil erkennbar sind, Schweine, Gänse, Hasen u. dgl. Auf den Seitenbalken wieder ein Löwe und Adler. Soll vielleicht durch diese niedrigen und unreinen Thiere unter den Füssen der betenden Gestalt (eine heilige oder doch eine fromme Wohlthäterin des Klosters) die Welt, durch jene königlichen in der Umgebung Christi der Himmel, zu dem sie sich erhebt, angedeutet sein? Dass übrigens (wie Otte, Abriss der Kunst-Archäologie S. 112 annimmt) die reinen und unreinen Thiere des mosaischen Gesetzes als Symbole des Lichts und der Finsterniss gegolten hätten, wird hiedurch noch nicht bestätiget und ist auch sonst nicht erweislich.

**) So bei Anastasius dem Bibliothekar im Leben Greg. IV. im J. 827: vestem aliam cum leonibus habens. p. 161... veste de olovero cum gryphis et unicornibus; in dem des Stephanus im J. 885: Vela serica.. duo ex his aquilata, et leonata nonaginta (p. 103 und

überhaupt als gewöhnlichen Zierrath ansah*). Diese edlen Thiere erschienen gleichsam als Trabanten der Macht und des Vornehmen. So findet man Löwen, besonders in Italien, häufig an den Kirchthüren als kräftige Wächter, oder unter dem Fusse der Säulen zum Zeichen der Macht der Kirche**), so stehen sie an der Façade des Strassburger Münsters wie eine Trabantenwache neben den Statuen Salomo's und der Jungfrau. In demselben Sinne liebte man Adler als ein unbestimmtes Symbol der Hoheit in Palästen anzubringen. In anderen Fällen, wo die Thiere mehr als blosses Ornament sind, dienen sie doch nicht einer kirchlichen Symbolik, sondern einem harmlosen, aber derben Humor. Oft sind sie gradezu aus der damals so sehr beliebten und verbreiteten Thierfabel, namentlich auch aus dem Reineke Fuchs entnommen***).

126). Im Kloster St. Florent zu Saumur war an solchen Festtagen der Abt elephantinis vestibus, der Prior leoninis bekleidet (Martene et Durand, Amplissima collectio, Tom. V. col. 1102).

*) So heisst es im Lohengrin (ed. Görres. p. 60): Das bette wolgezieret was mit golde rich und seiden, manic tier darin gewoben. Bekannt sind die trefflichen seidenen Gewebe, gewöhnlich byzantinischer, oft auch wohl arabischer Fabrication, welche an vielen Orten gezeigt werden, und meistens aus der Zeit der Kreuzzüge herstammen, deren Verzierungen gewöhnlich in mannigfach gestellten Adlern und anderen Thieren bestehen. So u. a. in dem aufgefundenen alten Kleiderschatze der Marienkirche zu Danzig, im Dom zu Metz u. s. f.

**) Man hat darin Wappenthiere zu entdecken geglaubt und zuweilen mag man auch solche Beziehungen hineingelegt haben. So ist der Greif das Wappen von Perugia, der Wolf das von Siena, und am Palazzo publico der ersten Stadt ist ein Greif angebracht, der einen Wolf zerreisst. Bekanntlich hält man den Löwen gewöhnlich für das Zeichen der guelfischen Partei, wo dann die menschliche oder thierische Gestalt zwischen den Klauen die ghibellinische andeuten würde. Indessen findet sich dasselbe Symbol auch in ghibellinischen Städten und selbst in Frankreich, wo jene Deutung unmöglich ist.

***) Am grossen Portal zu Amiens der Rabe auf den Zweigen

Dies war schon im 13. Jahrh. so häufig, dass ein strengerer Dichter den Geistlichen seiner Zeit vorwirft, dass sie in ihren Münstern Isengrin und seine Frau eher darstellen liessen, als das Bild unserer lieben Frauen*). Diese Thierfabeln hatten eine mehr oder minder moralische Bedeutung und eigneten sich vortrefflich zur Darstellung, es war daher sehr natürlich, dass man sich diese nicht versagte. Nach unseren Sitten würde dies der Bestimmung eines kirchlichen Raumes widerstreben; das Mittelalter lebte aber zu sehr in der Kirche, diese fiel mit der Welt so vielfältig zusammen, dass man eine solche Mischung des Ernsten und Heitern nicht unschicklich fand. Die Thierfabel ist an sich satyrisch und in diesem Sinne wurde sie hier aufgefasst, und zwar meistens so, dass die Satyre unmittelbar die Geistlichen und Mönche traf und ihre Unwissenheit, Sinnlichkeit, Habsucht u. s. f. geisselte. Daher erscheint dann, und zwar innerhalb der Kirchen, der Fuchs, welcher den Hühnern predigt**) oder der Esel, welcher liest, lehrt, Schach oder Harfe spielt, in der Mönchskutte oder gar in geistlicher Tracht***).

des Baums, unter welchem der Fuchs steht, der Storch, welcher aus dem Rachen des Wolfs den Knochen herausholt. Beides hier wohl mit moralischer Deutung auf die Gefahr der Verführung und des Lasters.

*) „En leurs monstiers ne font pas faire si tost l'image Nostre Dame com font Ysengrin et sa fame.“ So der Prior Gaultier de Coinsi vor 1236. Annal. archéol. II. p. 269.

**) Dies oft in Frankreich, besonders im südöstlichen (Bulletin du comité historique des arts et mon. II. 686.), aber auch in Deutschland z. B. am Dom in Brandenburg (Otte in den Mitth. d. Thür. Sächs. Vereins. VI. 48.)

***) Ich erinnere nur an die bekannten Reliefs dieser Art in Freiburg und Strassburg; ähnliche finden sich in sehr vielen alten Kirchen.

Man hat darin wohl eine geheime Opposition der Laien gegen die Kirche gesucht; das ist sie aber gewiss in den seltensten Fällen*), in den meisten ging die Satyre von Geistlichen und Mönchen selbst aus, welche über die Sünden ihrer Genossen empört waren und der Würde des Standes nichts zu vergeben glaubten, wenn sie die schlechten Mitglieder desselben verspotteten. Der Standesgeist, welcher sich hütet die Blössen der Seinigen aufzudecken, gehört den Zeiten eines wankenden Ansehens an und war der Kirche des Mittelalters noch fremd. Auch scheute die Geistlichkeit weder das Heitere noch die weltliche Poesie. Auf dem unteren Theile des Sitzes der Chorstühle**) finden sich fast immer lächerliche Karrikaturgestalten; auf der Rückseite heiliger Bilder brachte man wohl auch lustige Geschichten aus der Legende an***); und die anmuthigen Stoffe der Ritterpoesie

*) Wie in dem Bildwerke in der Vorhalle von Kloster Laach, wo der Teufel dem Pelikan, dem Sinnbild der Kirche, eine Schriftrolle mit den Worten: Peccata Romae, die Sünden Roms, vorhält. In Chauvigny auf einem reich verzierten Kapitäle eine sitzende Frau mit der Unterschrift: Babilonia magna meretrix-Roma. Mérimée in seinen Reisenotizen (Ouest. p. 485) ist der Meinung, dass das letzte Wort der Zusatz eines Hugenotten sei. Da die Schriftzüge den übrigen gleichen, so scheinen mir die Gründe, welche er anführt, nicht überzeugend. Auch war ja der Zorn gegen die Sünde der höheren Geistlichkeit zu Rom im ganzen Mittelalter bei den frömmsten Katholiken nichts Seltenes.

**) Der sog. Misericordia, weil die ermüdeten Domherren bei dem Theile des Dienstes, dem sie stehend beiwohnen mussten, sich darauf lehnen konnten. Ich führe keine Beispiele dieser Art an, weil sie zu häufig sind. Wer nähere Erklärung der einzelnen Theile der Chorstühle und ihres historischen Ursprungs sucht, findet sie in dem interessanten Aufsatze von Jourdain und Duval über die „Stalles" des Doms zu Amiens in den Mem. des Antiq. de la Picardie. VII. p. 81 ff.

***) So auf der Rückseite einer hölzernen Kanzel in St. Fiacre bei Faouret in der Bretagne der h. Martin, den der Teufel zum Lachen

würden oft genug, manchmal mit moralischer Nebenbeziehung, in den Kirchen angebracht. So finden sich in christlichen Domen die Helden der Tafelrunde, Ywein auf dem Löwen, Tristan auf seinem Schwerte über das Meer gehend, Lancelot in seinen Abenteuern*), so ferner der kluge und doch betrogene Zauberer Virgil, auch Pyramus und Thisbe, die schöne Melusina, der grosse Aristoteles, den seine Weisheit nicht gegen die Schalkhaftigkeit der reizenden Kampaspe schützt, und ähnliche Gegenstände**).

Diese Beispiele zeigen, dass man keinesweges dar-

reize, indem er während der Messe das Geschwätz zweier alter Weiber aufzeichnet. Freilich schon von 1480 (Annal. archéol. III. p. 11. ff.).

*) Die meisten dieser Gegenstände sind vereinigt an den Kapitälen von St. Pierre zu Caen, um 1308. Vgl. Abbé de la Rue, Essai hist. sur la ville de Caen, 1820. Roland mit dem Schwerte Durindana kommt am Dome, Diedrich von Bern an St. Zeno in Verona vor.

**) Der strenge Philosoph hatte die Schwäche seines grossen Zöglings gegen Kampaspe getadelt; sie rächte sich, indem sie ihn, vor den Augen des lauschenden Königs, durch ihre Ueberredungskünste beweg, sich den Zaum anlegen zu lassen und auf allen Vieren sie zu tragen. Dies war der Inhalt des sog. Lai d'Aristote, einer besonders beliebten Sage. Sie findet sich z. B. im Dome zu Lyon, wo einmal sehr ausführlich an einem Kapitäle (Annal. archéol. VI. 145) die ganze Geschichte, dann am Portal eine Episode daraus mit mehreren anderen Gegenständen vorkommt, welche die Schwäche der Männer und die Sünde der Frauen lehren; Adam und Eva, der Zauberer Virgil, Samson und Delila, Herodias (Bull. I. 85); ferner an den Chorstühlen im Dome zu Rouen, und an einem Kapitäle in den Grands Augustins zu Paris. (Ann. arch. III. 11.) Eine Novelle von vornehmen deutschen Pilgern, die des Diebstahls beschuldigt sind, auf Glasgemälden in mehreren franz. Kirchen (Bull. I. 196. II. 121). Die Wölfin mit Romulus und Remus in Rottweil und in Brandenburg (Piper I. 444), Pyramus und Thisbe im Chor des Münsters zu Basel. Andere Darstellungen aus Ritterromanen, deren Inhalt schwer zu errathen ist, sind nicht selten.

auf ausging, überall nur Gegenstände heiliger oder ernster Art anzubringen, dass man die Kirchen vielmehr als das einzige Feld der Bildnerei wie ein grosses Bilderbuch behandelte, in welchem Alles, was die Phantasie reizte und beschäftigte und was künstlerischer Darstellung fähig war, seine Stelle fand. Kein Wunder also, dass in einem Zeitalter, das die Jagd, das Landleben, die Thierfabel so sehr liebte, auch die Thiere als solche und ohne symbolische Bedeutung eine grosse Rolle spielten*). Entscheidend ist es, dass man die Sache im Mittelalter selbst so betrachtete.

Wir besitzen aus der Zeit vom zwölften bis zum fünfzehnten Jahrhundert eine Reihe von Stellen, in welchen geistliche Schriftsteller der Thierbilder, theils mit scharfem Tadel, weil sie der Würde eines kirchlichen Orts widersprächen, theils mit Lob wegen ihrer lebendigen Ausführung, gedenken, ohne dass dabei auch nur die leiseste Beziehung auf ihren symbolischen Inhalt vorkommt**),

*) So besonders oft eine Sau an deren Zitzen Juden saugen; am Dom zu Magdeburg, an der Stadtkirche zu Wittenberg, an der Nicolaikirche zu Zerbst, am Rathhause zu Salzburg (Puttrich 1. Abth. I. fol. 8. und Bl. 12), an den Chorstühlen im Dome zu Basel (Beschreibung der Münsterk. zu B., B. bei Hasler & C. 1842).

**) So aus dem 12. Jahrh. die oft citirte Stelle des h. Bernhard Opp. I. 544, in welcher er gegen die Thierbilder in den Klöstern eifert, ohne einer möglichen symbolischen Bedeutung zu gedenken. „Caeterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas? Quid ibi immundae simiae, quid feri leones, quid monstruosi centauri, quid saevi homines, quid maculosae tigrides, quid milites pugnantes, quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram retro trahens dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus,

die doch nicht ausbleiben konnte, wenn dieser gewöhnlich da gewesen wäre. Diese völlig eingeweihten Männer nahmen also eine solche Symbolik nicht an oder hielten sie für so wenig verbreitet, dass es nicht der Widerlegung bedurfte. Wir dürfen nicht weiter gehen als sie, und daher die symbolische Bedeutung nicht als Regel, sondern nur als Ausnahme betrachten. Der heitere Sinn, die Freude an mannigfaltigen Formen, nicht eine finstere Absichtlichkeit brachte diese Gebilde hervor. Die Geistlichen selbst mochten allenfalls ihr Wohlgefallen an diesem Schmucke damit rechtfertigen, dass er dem Beschauer einen heilsamen Schrecken einflösse, den Künstlern war diese Symbolik nur ein Vorwand, um sich in phantastischen Bildern zu ergehen. In vielen Fällen erkennen wir deutlich, dass groteske Figuren und Thiere bloss

totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Pro Deo, si non pudet ineptiarum, cur vel non pudet expensarum". So noch am Ende des 15. Jahrh. der Bayerische Abt Angelus Rumplerus (Pez. Thes. anecd. I. p. 478): „Non reprehendo debitum ornatum, sed superfluum. Nam et picturae libri sunt laicorum. De his autem picturis dixerim, quae passionem Christi continent et martyrum agones. Sed quid faciunt in ecclesia leones? quid leaenae, quid dracones? quid denique caetera animalia?" Er nennt grade Thiere, deren symbolische Bedeutung in der Bibel begründet war, und bei denen die lehrhafte Absicht, auf welche er dringt, nahe lag, würde also gewiss die Entschuldigung, welche man ihm entgegensetzen konnte, erwähnt haben, wenn er sie befürchtet hätte. Eben so wenig sprachen die Lobredner davon. So schildert um das Jahr 1200 Brompton (bei Hurter, Innocenz, Th. IV. S. 687) das Grabmal der Rosamunde zu Clifford als „admirabilis architecturae, in qua conflictus pugilum, gestus animalium, volatus avium, saltus piscium quasi movere conspiciantur". Auf lebendige Darstellung kam es also an. So wird auch bei der Beschreibung des Tempels von Monsalwatsch im Titurel wiederholt von »Reben, Laub und Meerwundern« in einer Zusammenstellung gesprochen, die es recht anschaulich macht, dass es sich hier um blosses Ornament handelt.

durch ein Phantasiespiel, das durch die ungewöhnliche Gestalt eines im Bau verwendeten Steines angeregt war*), entstanden sind. Allein auch sonst werden wir überall, wo diese Gestalten als Nebenfiguren im Laubwerk der Kapitäle und in den Ranken der Friese, ferner als Eckblätter der Säulenfüsse, als Konsolen, als Regenrinnen oder sonst mit einem architektonischen Zwecke vorkommen, sie als blosse Arabeske ansehen und nur da, wo sie an besonders auffallenden Stellen als selbstständiges Relief angebracht sind, die Möglichkeit einer symbolischen Beziehung annehmen dürfen. Zuweilen scheint es dem Bildner gefallen zu haben, eine Sammlung von wirklichen und fabelhaften Thieren, wie ein Lehrbuch dieses Theils der Naturkunde, anzubringen, und so einen schmalen Fries, dessen Form zu anderen Sculpturen sich nicht eignete, zu benutzen**). Gewisse Gestalten wiederholen sich ohne Zweifel nur deshalb so oft, weil sie auffallend waren und die Neugier reizten; so die Centauren***),

*) Sehr oft werden architektonischen Details Formen gegeben, die, wenigstens in gewisser Entfernung, ein menschliches Gesicht bilden. So an Kragsteinen (Glossary of arch. Oxford 1845. s. v. Corbel) an Würfelkapitälen (Paulinzelle bei Puttrich. Bl. 16). Karyatidenartige Figuren in komischen Verzerrungen sind in allen Zeiten des M. A. üblich; z. B. Freiburg an der Unstrut bei Puttrich Bl. 5. An einem Kapitäle zu Arnstadt (Puttrich Bl. 8) ein Mann welcher gebückt durch seine Beine die Kirche ansieht u. s. f.

**) So an der Vorhalle der Klosterkirche von Stadt-Ilm. Puttrich. Abth. 1. Th. 1. Bl. 16 und S. 83. Aehnlich an der Kirche zu Andlau im Elsass. Auf dem Brunnen aus St. Denis, der jetzt in der école des beaux arts in Paris aufgestellt ist, und auf einem Grabrelief des 12. Jahrh. in Souvigny im Bourbonois finden sich ebenfalls Sammlungen verschiedener wirklicher und fabelhafter Thiere mit Namensbeischriften.

***) Eine Reihe von Beispielen der Darstellung von Centauren im M. A. giebt Piper a. a. O. S. 396, denen noch Gernrode (Puttrich

und gewiss auch die Sirenen und andere „Meerwunder“ die der Beschreiber von Monsalwatsch als einen Schmuck seines wunderbaren Tempels nennt. Andere Vorstellungen, welche an bedeutenden Stellen sich oft finden, z. B. die Vögel, welche aus einem Gefässe trinken, haben vielleicht ursprünglich eine symbolische Bedeutung gehabt, sind aber später ohne weitere Erinnerung daran als hergebrachtes Ornament wiederholt. Zu den Fällen, wo dieses Herkommen oder die noch nicht ganz vergessene Symbolik als ein Vorwand für die Darstellung von Lieblingsgegenständen diente, gehören ohne Zweifel die vielen Kämpfe zwischen bewaffneten Menschen und Thieren, welche an schmalen, senkrechten Theilen, an achteckigen Pfeilern oder an Thürpfosten zusammengedrängt erscheinen*), und bei denen es wegen der bedeutsamen Stelle vielleicht eines Vorwandes bedurfte**). Zuweilen sind aber auch die Darstellungen selbst an höchst bedeutender Stelle, z. B. am Aeusseren des Chors, offenbar ein blosser Scherz***).

S. 48. Note 3.) Ilmenstadt in der Wetterau (Müllers Beiträge Heft 2), das Portal von Borgo di St. Donino bei Parma, endlich neben den ehernen Thüren von Augsburg und Nowgorod auch die von Gnesen (Wiener Bauzeitung 1845. S. 370 ff.) nachzutragen sind. Ueber die Sirenen s. oben S. 367 Anm.

*) z. B. an einem Portal in Tournay (vgl. Niederl. Briefe S. 430), an einer Säule der Krypta zu Freysingen (Quaglio, Denkm. d. M. A. in Bayern).

**) Vielleicht lässt sich aus jenen Werken des Mittelalters, welche eigens von Thieren handeln (z. B. aus dem liber bestiarius des Engländers Philipp von Than im 12. Jahrh., herausgegeben v. M. Wright, London 1841. 8.) noch etwas für diesen Theil der Symbolik ermitteln.

***) So die Jagd am Aeusseren der Chornische der Kirche zu Königslutter, wo die Hasen auf dem Jäger liegen.

Sonderbar genug ist es, dass uns von manchen Gebräuchen, denen offenbar eine Symbolik zum Grunde lag, keine Erklärung überliefert ist. Dahin gehören die Thiere, welche man auf Grabsteinen regelmässig unter den Füssen der Leichen wie eine Bank angebracht findet. Gewöhnlich sind es bei Fürsten und Rittern Löwen, bei Damen Hunde, bei Bischöfen und Aebten Drachen. Löwe und Drache erinnern an die schon erwähnte, und auf die Kirche angewendete Verheissung des 90. Psalms: Auf Löwen und Drachen wirst du treten; zumal da bei Bischöfen auch wohl beide Thiere zusammen vorkommen*). Allein dagegen spricht wieder der Hund, den man als Sinnbild der Treue auslegen möchte, und dem entsprechend dann der Löwe als Sinnbild der Stärke erscheinen müsste; denn man kann schwer glauben, dass eine und dieselbe Art der Symbolik bald activ bald passiv gebraucht sein sollte. Zuweilen findet sich aber auch unter den Füssen der Ritter ein Satan oder Wilder, so dass dann dadurch nicht eine Eigenschaft des Bestatteten, sondern vielmehr das Unrecht oder die Sünde, welche er zertrat, bezeichnet ist**). Man sieht also, dass eine fest ausgeprägte Symbolik

*) So bei dem Bischof von Ely († 1254; bei Stothard, monumental effigies) und bei Siegfried III. von Mainz († 1250; Müller, Beiträge I. S. 21). Auch Frauen haben zuweilen Löwen; so die Landgräfin von Hessen (1376) in der Elisabethk. zu Marburg (bei Moller) und die Königin Berengaria, Gemahlin Richards Löwenherz († 1219; bei Stothard a. a. O. S. 19).

**) Auf dem Grabmale des Markgrafen Dittmar und seines Sohnes (1350) in der Kirche zu Nienburg an der Saale stehen beide verschiedenartigen Symbole nebeneinander, indem unter den Füssen des Vaters der Löwe, unter denen des Sohnes eine wilde Menschengestalt mit behaartem Körper und einer Keule liegt. (Puttrich. 1. Abth. I. Band Bl. 12). Unter den Füssen eines Grafen in der Kirche zu Querfurt (Puttrich II. 2. Bl. 9), und unter denen eines französischen

nicht bestand. Auch kommt etwas sehr Aeusserliches in Betracht. Wenn man nämlich den Verstorbenen auf dem Rücken liegend abbildete und seine Füsse aufwärts standen, bildeten sie eine unbequeme Lücke, welche man ausfüllen wollte, und nach einem passenden Gegenstande suchte, bei dessen Wahl dann eine dunkle, mehrdeutige Symbolik mitsprach. Indessen ist es richtig, dass zuweilen auch Statuen, namentlich die der Jungfrau, gekrönte diabolische Gestalten oder Drachen oder Löwen unter ihren Füssen haben, womit dann unzweifelhaft ein Sieg über den Fürsten der Finsterniss angedeutet ist*).

Ritters in der Kirche zu Montdidier Dép. Somme (Bull. II. 604) sind zwei Hunde oder ein Hund und ein Löwe im Kampfe, womit vielleicht irgend eine specielle Nebenbeziehung auf das Leben des Bestatteten (wohl schwerlich die Unterdrückung der Zwietracht unter seinen Vasallen) angedeutet ist. Auf dem Grabe eines englischen Ritters ist auch dem Löwen noch ein Hund zugesellt, indessen der Name des Letzten (Jakke) beigeschrieben, so dass also nur das Andenken des treuen, vielleicht mit beerdigten Thieres, erhalten werden sollte (Cotman, Sepulchral Brasses of Norfolk p. XIII.). Auf zwei anderen Rittergräbern zu Lynn in Norfolk finden sich Teufel von denen der eine einen Hund, der andere ein Huhn würgt (eod. tab. 2, 3).

*) In der Kirche zu Wechselburg haben die (hölzernen) Statuen der Jungfrau und des Johannes menschliche Figuren unter ihren Füssen, welche Puttrich (Bl. 10 und S. 24) als Judenthum und Heidenthum erklärt. Die zwei (steinernen) Statuen einer ritterlichen und einer priesterlichen Gestalt am Eingange des Chors derselben Kirche (Bl. 8 und 12) treten auf den Löwen und den Drachen. Auf Glasgemälden im westlichen Chor des Doms zu Naumburg sind unter den Füssen verschiedener Heiligen niedergedrückte menschliche Figuren mit Kronen und mit beigeschriebenen wunderlichen Namen: Astrages, Hirtacus, Mendeus u. s. w. zu sehen. Lepsius (bei Puttrich im betr. Hefte S. 21) deutet sie auf überwundene Heidenfürsten, was bei dem langen Zwischenraume zwischen der Unterdrückung des Heidenthums und der Stiftung dieser Glasgemälde wohl nicht wahrscheinlich ist. Eher sind die Namen aus irgend einer Dämonologie genommen. Auf Heidenfürsten könnte man vielleicht die gekrönten Gestalten deuten, welche an den uralten Statuen des Kaiser Otto I. u. II.,

Auch Pflanzen haben zuweilen eine symbolische Bedeutung, aber gewiss noch viel seltener als Thiere. Im Zeitalter des romanischen Styls hinderte daran schon der Umstand, dass man die Pflanzenornamente in einer conventionellen Form bildete und also dem Zuschauer keinen Namen bot, welcher auf die hergebrachten Gleichnisse hindeutete. Daher wissen denn auch die Symboliker nur von einer sehr allgemeinen, in der That ziemlich matten Beziehung, indem sie Blumen und fruchttragende Bäume für ein Zeichen der guten Werke erklären, die aus der Wurzel der Tugenden hervorspriessen*). Später als man die Pflanzen besser darstellte und also die Mittel zu einer specielleren Symbolik hatte, war der Sinn nicht mehr darauf gerichtet und man fragte mehr nach solchen Pflanzen, welche sich gut darstellen liessen, als nach ihrer Bedeutung. Daher sind Symbole dieser Art sehr selten. Selbst der Weinstock, der in der Schrift so oft vorkommt, und dessen Vergleich mit Christus die Mystiker bis ins Kleinste durchgeführt hatten**), wurde nicht häufig benutzt oder doch nicht vor anderen Pflanzen, die keine fromme Nebenbeziehung hatten, ausgezeichnet. Zu den wenigen Fällen einer nachweislichen Symbolik dieser Art gehört der Mittelpfeiler des Portals am Dom zu Amiens, wo Christus auf Drachen und Löwen, Aspis und Basi-

so wie des St. Johannes im Domchore zu Magdeburg sich befinden. Indessen ist auch dies unsicher.

*) Durand. Rationale. Lib. 1. c. 3. Flores et arbores cum fructibus ad repraesentandum fructus bonorum operum ex virtutum radicibus provenientium.

**) So der h. Bernhard in einem Werke von 30 Kapiteln (Vitis mystica, seu tractatus de passione domini super: Ego sum vitis vera), wo Kultur, Nutzen, Blätter, Früchte des Weinstocks auf die Tugenden und auf die Geschichte Christi angewendet werden.

lueus stehend abgebildet, und am Stamme des Pfeilers darunter zunächst Weinlaub und noch tiefer Rose und Lilie, offenbar nach dem hohen Liede, angebracht sind *). Schon aus diesem Beispiele ergiebt sich, was überhaupt in der Natur der Sache liegt, dass Pflanzen wie alle anderen leblosen Sachen sich nicht zu einer selbstständigen Symbolik eignen, sondern erst in Verbindung mit dargestellten Personen, als deren Attribut, bedeutsam werden. Wenigstens gilt dies von der bildenden Kunst; die Blumensprache und ähnliche Räthselspiele gehören nicht hieher und kommen auch im eigentlichen Mittelalter nicht vor. Dagegen war es bei der grossen Zahl der Heiligen, bei der Gleichförmigkeit ihrer Charaktere, und bei der Schwäche dieser Kunst in scharfer Ausprägung des Individuellen mehr oder weniger nöthig, sie durch beigefügte Gegenstände näher zu bezeichnen. Die meisten dieser Attribute sind rein historischen Ursprungs; es sind Marterwerkzeuge oder Gegenstände eines dem Heiligen zugeschriebenen Wunders oder Erinnerungen an seinen Stand und seine Schicksale in der Welt. Die Aufzählung aller dieser Kennzeichen, die allerdings sehr wichtige Hülfsmittel für die Erklärung der Monumente sind, gehört nicht zu meiner Aufgabe **). Ich beschränke mich darauf, die Auffassung der höchsten und ältesten Gestalten der christlichen Kirche in ihren wesentlichsten Zügen zu schildern ***).

*) Vgl. die schon angeführte Beschreibung dieses Portals durch Jourdain und Duval im Bull. mon. XI.

**) Vgl. darüber (v. Radowitz) Iconographie der Heiligen. Berlin 1834. Christliche Kunstsymbolik und Iconographie, Frankf. a. M. 1839. — Die Attribute der Heiligen alphabetisch geordnet. Hannover 1843. — Otte, Abriss einer kirchl. Archäol. des M. A. Nordhausen 1845. S. 124.

***) Hauptwerk dafür Didron, Iconographie chrétienne. Bis jetzt

Gott Vater wird das ganze Mittelalter hindurch ohne Scheu dargestellt, obgleich zuweilen auch noch eine aus den Wolken reichende Hand ihn andeutet*). Anfangs gleicht er Christus vollkommen**) und wir können z. B. bei der Darstellung in der Glorie, die über den Kirchthüren gewöhnlich ist, oft nicht angeben, ob Gott oder Christus gemeint ist. Im 13. Jahrh. beginnt eine kleine Verschiedenheit, die man am deutlichsten in Miniaturen bei der Darstellung der Trinität wahrnimmt; Gott Vater wird etwas bejahrter, voller, kräftiger aufgefasst. Noch im 14. Jahrh. stellt ihn zwar Pietro von Orvieto im Campo santo von Pisa in der Schöpfungsgeschichte jugendlich mit schwachem Barte dar, im Allgemeinen aber wird er älter gebildet, mehr als der „Alte der Tage" betrachtet. Im 15. Jahrh. wird die Aehnlichkeit mit Christus schwächer; Ghiberti an den Thüren des Baptisteriums in Florenz und Benozzo Gozzoli im Campo santo in Pisa zeigen den Herrn mit langem fliessenden Barte, jener lässt sogar schon eine leise Einwirkung des antiken Jupiterideales bemerken, obgleich schlanker, milder, christlicher behandelt. Im Ganzen hat die Darstellung in diesem späteren

nur Ein Band (Paris 1843, 4.) unter dem sonderbaren Titel: Histoire de Dieu. Doch auch in den Noten zu der Uebersetzung eines von ihm aufgefundenen griechischen Malerhandbuchs (Manuel d'Iconographie chrétienne. Paris 1845. 8.) hat derselbe gründliche Forscher eine Menge Notizen über diesen Gegenstand niedergelegt.

*) So auf dem Altar des Wolvinus in St. Ambrogio in Mailand (Agincourt Sc. tab. 26. c.), am Dom zu Ferrara und an dem zu Sens (Didron Icon. chr. p. 212), im Hortus deliciarum bei der Seligkeitsleiter (Engelhardt a. a. O. Tafel 9).

**) z. B. in den Malereien von St. Savin im westlichen Frankreich selbst in der Schöpfungsgeschichte. Vgl. Peintures de St. Savin mit Text von Mérimée. In karolingischen Miniaturen ist Gott sogar zuweilen (Aginc. Mal. tab. 43), aber nicht immer (daselbst tab. 41) unbärtig dargestellt.

Jahrhundert nicht gewonnen, indem sie natürlicher, ist sie auch greisenhafter, bürgerlicher geworden, und verliert den Ausdruck der Hoheit, den die unvollkommeneren Bilder des Mittelalters erkennen lassen. Dazu kommt, dass nun auch an die Stelle des idealen oder antiken Kostüms, das bisher beibehalten war, eine reiche geistliche oder kaiserliche Tracht trat und dass man Gottes Haupt mit der päpstlichen Tiara oder der kaiserlichen Krone schmücken zu müssen glaubte. Erst die grossen italienischen Meister des 16. Jahrh., Raphael und Michelangelo, schufen einen wahrhaft bedeutenden Typus Gottes, der aber freilich wieder an das Jupiterideal streifte und bei den Späteren leicht dahin überging.

In der Darstellung Christi herrschte das historische Element vor; er erscheint in menschlicher Gestalt und in bestimmten schriftmässigen Momenten. Von allen bloss symbolischen Zeichen hat sich nur die Figur des Lammes erhalten, die in den Bogenfeldern der Portale ziemlich oft vorkommt*). Der Fisch dagegen ist zwar als Arabeskenfigur sehr gewöhnlich, aber wohl schwerlich jemals als Symbol des Heilandes gebraucht**). Auch der gute Hirte ist verschwunden***), und die Auffassung des Heilandes als eines bartlosen Jünglings im Ganzen nicht üblich†). Ebenso wenig war es beabsichtigt, ihn hässlich

*) z. B. in Wechselburg. Puttrich Taf. 6.

**) Ganz vergessen war das griechische Buchstabenspiel doch nicht; auf dem Siegel des Doms von Aberdeen liegt Christus als Fisch in der Krippe. Glossary of Archit. s. v. Fish.

***) An einem Kapitäl in St. Nectaire in der Auvergne soll er sich dennoch finden. Bull. du comité hist. des arts etc. I. 2. p. 54.

†) In einzelnen Fällen bildete man ihn bei der Nebeneinanderstellung am Kreuze bärtig, nach der Auferstehung bartlos. Didron a. a. O. S. 281.

darzustellen; jener Streit der alten Kirchenlehrer war verschollen, man dachte ihn als den Schönsten unter den Menschenkindern, und wenn das Bild dennoch hässlich ist, so trägt das Ungeschick des Bildners die Schuld, der ihn nur ernst, strenge, schreckend darstellen wollte. Denn dies ist nun die herrschende Auffassung; er wird als gereifter, kräftiger Mann gedacht, oft mit dem unverkennbaren Ausdruck des Drohens. Man sieht ihn daher gewöhnlich nur in den prägnanten Momenten, wo seine Göttlichkeit und ihre Heilswirkung hervortritt. Der gründlichste Symboliker des Mittelalters (Durandus im Rationale lib. I. cap. 3) spricht es gradezu aus, dass der Erlöser in den Kirchen nur in drei Momenten dargestellt werden dürfe, entweder auf dem Throne sitzend, oder am schmachvollen Kreuze hängend, oder endlich auf dem Schoosse der Mutter. Eine vierte Darstellung, die nicht minder häufig ist, fügt er selbst an anderer Stelle hinzu, die nämlich, als Lehrer der Welt mit dem Buche der Wahrheit in der Hand. Es ist bald offen, und dann gewöhnlich mit den Schriftworten: Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben beschrieben, oder geschlossen, wo es dann das apokalyptische Buch bedeutet, welches nur er, der Löwe vom Stamme Juda zu öffnen vermag*). Diese vierte Form hinzugerechnet wird die Bemerkung des Symbolikers durch die Denkmäler bestätigt; andere Momente aus dem Leben des Erlösers kommen wenigstens an den bedeutsameren Stellen der Kirchen nicht vor, diese aber sehr häufig, ja sie dürfen in grösseren Kirchen nicht fehlen.

*) Durand. Rat. lib. I. c. 3. Divina majestas depingitur quandoque cum libro clauso in manibus, quia nemo inventus est dignus aperire illum nisi leo de tribu Juda. Et quandoque cum libro aperto, ut in illo quisque legat quod ipse est lux mundi et via, veritas et vita. Beide Darstellungen finden sich gleich oft.

Gehen wir die Eigenthümlichkeiten dieser Hauptdarstellungen durch, so ist zunächst die Tracht des Erlösers in allen erwähnten Momenten, so verschieden sie sind, in der Regel und wenigstens in der früheren Zeit dieselbe; eine einfache lange Tunica mit langen Aermeln, unbedecktes Haupt und unbekleidete Füsse. Alle Personen der Gottheit, sowie die meisten der Propheten und sämmtliche Apostel wurden so bekleidet; die antike Tracht, welche man bei diesen ältesten Gestalten mit treuer Beobachtung der Tradition beibehielt, wurde auch das Zeichen einer höheren Würde.

Das Christuskind auf dem Schoosse der Jungfrau wird, wenigstens in der ersten Hälfte des Zeitalters nicht von ihr gehalten, sondern sitzt frei und aufrecht auf ihren Knieen, „residet", wie Durandus bezeichnend sagt, „in gremio matris"; es thront schon hier. Auch ist es in Zügen und Formen mehr ein kleiner Mann, als ein Kind, bekleidet, ernsthaft vor sich blickend, die Weltkugel in der Linken, die Rechte segnend oder lehrend erhoben*). Im 13. Jahrh. wird die Scene allmälig menschlicher, die Mutter umfasst das Kind; es hält noch Globus oder Buch, segnet noch und ist bekleidet, aber es ist kleiner und in Haltung und Mienen kindlicher. Im 14. Jahrh. geht man in dieser Richtung weiter, namentlich die stehenden Statuen der Jungfrau werden immer freier und drücken das Kind recht innig und mütterlich an die Brust. Die Bahn ist damit gebrochen, und der Uebergang zu der häuslichen Auffassung der h. Familie, die später beliebt wurde, gemacht.

*) Der Gedanke, in dem Kinde die göttliche Weisheit durchleuchten zu lassen, ist sehr deutlich ausgesprochen in der Inschrift auf einem Relief (aus der abgebrochenen Kirche zu Beaucaire; vgl. Mérimée Midi p. 336 und Caumont im Bull. mon. XI): In gremio matris residet sapientia patris.

Die Kreuzigung, welche die altchristliche Kunst vermied, kommt jetzt überaus häufig in allen Dimensionen, Formen und Stoffen vor. In den grossen Reliefs der gothischen Portale ist sie gewöhnlich mit dem dritten Hauptgegenstande, dem Gericht, in Verbindung gebracht, so dass neben dem Kreuze in zwei Reihen über einander, unten die irdischen Zeugen des Hergangs, oben die Apostel und Heiligen als Theilnehmer der himmlischen Glorie angebracht sind. Bei den kleineren sehen wir ausser der Jungfrau und dem Evangelisten Johannes häufig die symbolischen Gestalten des Judenthums und der Kirche, jenes mit verbundenen Augen, diese mit Kreuz und Kelch. Oft strömt dann in diesen Kelch das Blut aus den Seitenmalen, um die Kirche als Inhaberin des wahren Blutes, das sie im Abendmahle spendet, zu bezeichnen*). In Wechselburg hält ein am Boden liegender Mann diesen Kelch, wahrscheinlich Joseph von Arimathia, nach der Sage vom Gral. Endlich steht das Gefäss auch ohne Weiteres unter den Füssen Christi**). In einem Evangeliarium aus Niedermünster in der Münchener Bibliothek sind die neben das Kreuz gestellten Gestalten als Vita und Mors, Leben und Tod, bezeichnet; jene mit reichem Gewande und bekrönt, dieser bleich, halbnackt und schlecht bekleidet, mit einer tiefen Wunde am Halse, mit zerbrochener Lanze und Sichel***). Nicht selten sieht man unter dem Boden des Kreuzes eine Leiche im

*) In den Miniaturen des Hortus deliciarum reitet die Gestalt der Kirche auf einem Thiere, dessen 4 Köpfe die Zeichen der Evangelisten zeigen. Engelhardt, Herrad, S. 40.

**) So auf einem Elfenbeinrelief aus dem 11. Jahrhundert bei Didron pag. 277.

***) Kugler, Museum f. bild. Kunst. 1834. S. 164.

Grabe; es ist Adam, welcher der Sage zufolge auf der Schädelstätte bestattet war *), der Repräsentant des durch ihn eingeführten Todes, über den jetzt das Kreuz sich siegreich erhebt **). Auf den Eggestersteinen bei Horn in Westphalen ist unter dem Kreuze ein Menschenpaar, Mann und Weib, von einem Drachen umschlungen, dargestellt, anscheinend also die Hölle oder die Sünde symbolisirt. Das Kreuz ist zuweilen wie ein Palmenstamm gebildet als Symbol der Lebenserneuerung oder auf Gemälden grün und mit Rinde bedeckt ***), als Zeichen seiner fortdauernden Kraft. Oefter scheint Christus frei am Kreuze zu stehen, indem er der Jungfrau oder Johannes die Hand reicht †). Gewöhnlich dagegen ist er mit Nägeln angeheftet, aber bald mit vier, bald mit drei Nägeln, indem dann beide Füsse über einander gelegt und von Einem Nagel durchbohrt sind. Vier Nägel sind die ältere Form; so viele soll die Kaiserin Helena gefunden haben, und man hatte an diese Zahl allerlei symbolische Erklärungen geknüpft. Uebrigens brauchten, wie es

*) Jacobus a Voragine, Legenda aurea, cap. 53.

**) So auf einem im Museum der Ritterakademie zu Lüneburg aufbewahrten sehr ausgezeichneten Fusse eines Crucifixes aus dem 12. oder 13. Jahrh. Das Gestell auf vier Löwenfüssen ruhend, über denen vier Jünglinge, die Paradiesesströme andeutend, Urnen ausgiessen, hat oben eine Wölbung und bedeutet, wie die Inschrift ausdrücklich meldet, den Erdkreis (assignans orbem). Auf der Höhe desselben liegt Adam im Sarge und die Inschrift besagt: Adae morte novi redit Adae vita priora (sic!).

***) Jenes auf den Korssunschen Thüren in Nowgorod, auf Elfenbeinreliefs in Monza (Millin Reise in die Lombardei I. 603) dieses auf Glasgemälden in mehreren französischen Kirchen (Didron p. 421).

†) Auch dies wieder auf den Korssunschen Thüren (vgl. Adelung über dieselben), ferner auf einem Taufbecken im Elsass (Caumont, Cours d'Antiquités VI. p. 44 und p. 87).

scheint, im 13. Jahrh. Ketzer Crucifixe mit drei Nägeln; daher eiferten denn die Zeitgenossen dagegen*). Indessen gestattete auch die Dreizahl fromme Deutungen, die Symboliker liessen daher beide Formen gelten**) und die Kunst entschied sich für die geringere Zahl***), die eine bessere Haltung des Körpers hervorbrachte. Gleichzeitig änderte sich auch die Tracht des Gekreuzigten; die lange Tunica, welche früher den Körper ganz verhüllte, wird schon im 12. Jahrh. kürzer, im 13. und noch allgemeiner im 14. vertritt ein Schurz um die Hüften ihre Stelle. Auch wird der nunmehr grossentheils unbekleidete Körper mehr und mehr natürlich und lebendig, der Kopf mehr zur Seite gewendet und geneigt, der Leib nicht mehr wie sonst auswärts gebogen, sondern mehr eingezogen.

In throno, wie Durandus sagte, also als verklärter Heiland und Herr der Welt, wird Christus bald in der Glorie nur von Engeln oder von den Zeichen der Evangelisten umgeben, bald in der mit grösserer oder geringerer Ausführlichkeit entwickelten Darstellung des jüngsten Gerichts gebildet. In beiden Fällen hat er gewöhnlich die rechte Hand aufgehoben, in der linken das Buch; aus seinem Munde gehen zwei Schwerter nach beiden Seiten aus. Die Zweischneidigkeit des Schwertes, von welcher in Apokal. 19, 15 gesprochen wird, war schon

*) Hurter im Leben Innoc. III. Th. II, 231. Lucas Tudensis und der Papst selbst erklären sich für die Vierzahl.

**) Wilh. Durandus (im Rationale lib. VI. De die parascenes) führt die Erklärungen für beide an. Die drei Nägel bedeuten den dreifachen Schmerz des Herrn, den körperlichen, den geistigen und den des Herzens. Der rechte Fuss musste oben, der linke unten liegen, um die Herrschaft des Geistigen über das Sinnliche anzudeuten.

***) So schon im 13. Jahrh. an der L. Fr. Kirche zu Trier, in Schulpforte, am Freiburger Münster, an der Lorenzk. in Nürnberg.

von Albertus magnus ausgelegt, als die doppelte Macht, durch welche die Gerechten vertheidigt, die Ungerechten bestraft werden; spätere Auslegung machte daraus zwei Schwerter, das Schwert der Gnade zur Rechten, das der Verdammniss zur Linken *) und die Kunst nahm diese Lehre, welche ihr eine symmetrische Anordnung erlaubte, gern auf. Später setzte man auch wohl an die Stelle des Schwertes der Gnade eine Lilie **). Die Tracht ist auch in dieser Darstellung des Verklärten dieselbe wie ich sie früher geschildert habe, doch kommt zuweilen noch eine Krone hinzu ***). Wenn die Evangelistenzeichen ihn umgeben, sind sie gewöhnlich so geordnet, dass der Engel und Adler oben, der Löwe und Stier unten, und zwar die Zeichen des Mathäus und Marcus zur Rechten angebracht wurden, weil, wie der Symboliker †) sagt, die Geburt und Auferstehung die Freude Aller, der Tod, (welchen das Opferthier des Lucas andeutet) der Schmerz der Apostel war. Die Stellung des Johannes ergab sich von selbst, da er als der Repräsentant der Himmelfahrt oben sein musste.

Die anderen evangelischen Hergänge kommen, wie erwähnt, in den Kirchen seltener vor, und wenn es geschieht, nicht vereinzelt, sondern so, dass sie den ganzen Zusammenhang des Lebens oder der Passion Christi geben, oder mit anderen Gegenständen in symbolischer

*) Rupertus, Abt von Deutz, bei Jourdain und Duval über das Portal des Doms zu Amiens in Caumont's Bull. monum. Vol. XII.

**) Dies findet sich auf deutschen und niederländischen Gemälden des 15. und 16. Jahrh. häufig, kommt dagegen auf italienischen, so viel ich weiss, nicht vor.

***) So bei Orcagna im Campo santo zu Pisa.

†) Durandus liber 3, caput 4.

Verbindung stehen. Es ist auch dies eine charakteristische Verschiedenheit von der neueren Kunst, auf die ich noch zurückkommen werde; man konnte nichts Vereinzeltes dulden und hielt einen einzelnen herausgerissenen Moment, mochte er noch so figurenreich und wichtig sein, nur für ein Fragment. Daher waren denn nur solche Darstellungen des Heilandes selbstständig anwendbar, welche gleichsam die Endpunkte seiner Geschichte zusammenfassten, wie jene drei angeführten.

Auch bei den minder bedeutenden Momenten fehlte es nicht an einzelnen symbolischen Beziehungen; so musste z. B. die Dornenkrone aus drei Dornen geflochten sein, um die drei Stufen der Busse, Zerknirschung, Beichte und Genugthuung (contritio, confessio, satisfactio) anzudeuten (Durandus lib. VI). Indessen folgten die Bildner hier wohl mehr dem Herkommen, als dass sie sich dieser Feinheiten bewusst waren, und nur äusserst selten erlaubten sie sich Entstellungen des Natürlichen zu einem allegorischen Zwecke*). Ungeachtet aller symbolischen Regeln und Vorschriften gestattete man eine grosse Freiheit in der Wahl und Ausstattung der Gegenstände. So wird Christus auch einige Male mit Flügeln dargestellt, bald bei der Auferstehung, bald auch bei der Kreuzigung, um auf jene hinzudeuten**), dann auch später bei der Vision des h. Franz von Assisi nach der Legende. Eine andere zuweilen vorkommende Darstellung

*) In den in der Bbl. im Haag bewahrten genauen Copien der Wandmalereien aus der abgebrochenen Kirche in Gorkum findet sich, dass die Wundenmale als Rosen gestaltet sind. Die Malereien scheinen aus dem 13. oder 14. Jahrh. zu sein. Dieser allegorische Zug steht aber in so früher Zeit allein. Kunstbl. 1847 Nr. 8.

**) Bei der Auferstehung auf der alten Broncethür am Dome zu Pisa, am Kreuze mehrmals in Frankreich. Bull. II. 311. 642.

Christi ist die, dass sein Haupt von 7 Tauben zur Bezeichnung der 7 Gaben des heil. Geistes umgeben ist*).

Der heil. Geist wurde, wenn er allein vorkommt, immer und ausschliesslich unter dem biblischen Symbole der Taube dargestellt. Nur dann, wenn er als dritte Person der Gottheit in der Trinität erscheint, nimmt er zuweilen, jedoch auch nicht immer, menschliche Gestalt an. Da indessen dieses geheimnissvolle Dogma nicht zu den gewöhnlichen Gegenständen gehörte, welche man dem Volke in den Kirchen darbot, so bildete sich für die Darstellung desselben kein fester Typus. Wir finden die Trinität im Mittelalter meistens nur in Miniaturen, und hier sehr verschieden aufgefasst, indem bald die Gleichheit bald die Verschiedenheit der Personen hervorgehoben wird. In jenem ersten Sinne sind drei männliche Gestalten ganz gleichen Alters und ganz gleicher Kleidung, auf einer Bank sitzend**) oder gar von Einem Mantel umgeben dargestellt. Die Tunica ist oft weiss oder grau, oft aber auch die Tracht eine reiche priesterliche. Zuweilen sind sie zwar gleich, aber doch durch verschiedene Attribute bezeichnet; z. B. Gott mit der Weltkugel, Christus mit dem Kreuze, der Geist mit dem Buche***), oder in verschiedener Haltung, etwa Christus

*) In Chartres auf einem Glasgemälde sind der Symmetrie halber nur sechs. Les artistes du moyen âge, sagt Didron mit Recht, ne s'embarassaient pas pour peu. Wenn es der Raum erforderte liessen sie fort oder setzten zu. Was schadete es, da man es doch verstand? Im Münster zu Freiburg finden sich diese 7 Tauben auch bei der Jungfrau, sonst nur bei Christus.

**) So auf einer Miniatur im Hortus deliciarum der Herrad. (Engelhard a. a. O. S. 29). Beispiele aller Art bei Didron Icon. chr. p. 551 ff.

***) Didron. S. 446 nach einem franz. Manuscript.

in der Mitte, die Jungfrau krönend. Nicht selten erscheinen Gott Vater und Christus in gleicher priesterlicher oder idealer Tracht, der heilige Geist aber als Taube; wo dann die Aufgabe war, ihre Einheit zu bezeichnen. In dem berühmten, mit Miniaturen von Hemling geschmückten Brevier der Marcusbibliothek sitzen die beiden Hauptpersonen mit gleichem Antlitz und mit gleicher rother Tunica bekleidet, Christus nur durch das an ihn gelehnte, auf der Weltkugel stehende Kreuz bezeichnet, auf einer Bank, jeder mit einer Hand das Scepter haltend, auf dem die Taube ruhet. In einem französischen Manuscripte sitzen sie in gleicher Weise, aber beide mit päpstlicher Tiara geschmückt, Christus wieder mit der Weltkugel, gemeinschaftlich das Buch haltend, während die Taube, zwischen ihnen schwebend, mit ihren ausgebreiteten Flügeln die Lippen beider berührt. Oft aber bezieht sich die Darstellung auf die Lehre vom Ausgange des heil. Geistes; so in der verticalen Form, welche allein noch in neuerer Zeit vorkommt, wo Gott Vater den gekreuzigten Sohn hält und die Taube aus dem Munde Gottes sich auf Christus herablässt. Zuweilen sind sie denn auch wohl getrennt gehalten, wie in der Peterskirche zu Merseburg *), wo in drei Medaillons der Vater, das Lamm und die Taube mit Inschriften gegeben sind, die sie als Schöpfer, Erlöser und Erleuchter der Welt nennen. Einige Male endlich ist die Trinität in der sinnlichsten Einheit dargestellt, als Eine Gestalt mit dreifachem Antlitz, eine Auffassung, welche später (1628) Urban VIII. als ketzerisch verbot **).

*) Puttrich II. 1. Bl. 9.

**) Didron a. a. O. S. 583.

Die Jungfrau ist natürlich ein unendlich oft wiederkehrender Gegenstand. Auch bei ihr hält die Kunst sich mehr auf dem einfach historischen Boden. Ihre apokryphe Lebensgeschichte kommt in Miniaturen und auch in den Kirchen vor, und die Propheten werden oft mit den auf sie gedeuteten Stellen ihrer Schriften neben sie gestellt. Dagegen macht die Kunst von den s. g. Marialien, d. h. von den zahlreichen symbolischen Beziehungen auf die Jungfrau, welche man in der Gerte Aarons, in dem Vliesse des Gideon, das allein vom Thau unberührt blieb, und in anderen alttestamentarischen Hergängen, sowie in der fabelhaften Geschichte vieler Thiere, des Einhorns, Phönix, Löwen zu finden glaubte, noch keine Anwendung, obgleich sie in prosaischen und poetischen Werken schon benutzt wurden. Ihre bildliche Darstellung gehört erst dem 15. Jahrhundert an, wo näher davon zu sprechen ist.

Propheten und Apostel erscheinen immer in dem schon erwähnten antiken Kostüme, mit langer Tunica, mit oder ohne Mantel, meist mit unbedecktem Haupte und unbekleideten Füssen. Die Propheten sind gewöhnlich höheren Alters, oft mit langem fliessenden Barte, und unterscheiden sich dadurch, dass sie Schriftrollen, während die Apostel Bücher halten; man wollte dadurch andeuten, dass jene nur unvollkommene, verhüllte, diese die klare und entfaltete Kenntniss des Heils besassen*). Die einzelnen Apostel und Propheten wurden keinesweges sorg-

*) Durandus Rationale I. c. 3 Ante Christi adventum fides figurative ostendebatur et quoad multa implicata erat. Ad quod ostendendum patriarchae et prophetae pinguntur cum rotulis, per quos quasi quaedam imperfecta cognitio designatur. Quia vero apostoli in Christo perfecte edocti sunt, ideo libris, per quos designatur congrue perfecta cognitio, uti possunt.

fältig unterschieden. Bei diesen gaben die meistens geöffneten Schriftrollen Gelegenheit ihren Namen oder prophetische Stellen anzuführen; bei den Aposteln fehlten solche Mittel. Petrus und Paulus sind durch Schlüssel und Schwert, Johannes wird schon oft durch den Kelch bezeichnet; die anderen Apostel sind meistens ohne Attribut die Beifügung der Marterinstrumente ist keineswegeg gewöhnlich; es kam mehr darauf an, die Schar der Apostel im Ganzen, als sie einzeln darzustellen. Die Patriarchen dagegen sind, wie es ihre Geschichte mit sich brachte, verschieden behandelt; so ist Moses durch die Hörner, Aaron durch priesterliche Tracht, David durch die Harfe bezeichnet, und andere in ähnlicher Weise. Eben so verhielt es sich mit den späteren christlichen Heiligen; da die Verehrung derselben sich aber meistens auf gewisse Gegenden beschränkte oder doch in denselben vorherrschte, so muss bei der Deutung ihrer Attribute meistens auf locale Traditionen gerücksichtigt werden.

Die Engel endlich werden, wie es für Mittelwesen dieser Art und Sendboten der Gottheit fast bei allen Völkern herkömmlich war, mit Flügeln abgebildet. Man band sich dabei aber nicht genau an die biblische Beschreibung der Cherubim, sondern liess es gewöhnlich bei zwei Flügeln bewenden. Indessen blieb doch jene Tradition nicht ganz unbenutzt, und man findet in einzelnen Fällen Engel mit vier oder sechs Flügeln*), in anderen wenigstens an Stelle der Beine die Gewänder in

*) Auf einem Altar (Heideloff Ornamentik des M. A. Lief. 8. pl. 3) ein Cherub mit vier Flügeln. Mit sechs auf einer Sculptur am Dom zu Chartres, wo überdies die mittleren Flügel mit Augen besäet sind, und der Engel auf einem Rade steht. Didron in den Annales archéol. I. p. 156.

Flügel endigend*), oder doch so flatternd, als ob sie nur einen Oberkörper verhüllten. Selbstständige Darstellung erhält der Erzengel Michael, ausserdem kommen die Engel nur in Scharen, als Begleiter Gottes oder Christi, als ein Theil der himmlischen Glorie vor. Auch werden die verschiedenen Klassen und Chöre der Engel in der Regel nicht unterschieden**). Sie sind immer bekleidet und zwar mit einer einfachen langen Tunica und tragen, wenn sie ohne andere Bedeutung in der Glorie vorkommen, Kronen, Palmen, Rauchgefässe oder musikalische Instrumente. Der Erzengel Gabriel bei der Verkündigung führt bekanntlich eine Lilie. Michael erscheint schon frühe beim jüngsten Gericht mit der Waage; die ritterliche Rüstung, die ihn als Vorkämpfer der himmlischen Heerschaaren bezeichnet, möchte sich wohl nicht vor dem 14. Jahrh. finden.

Teufel erscheinen meistens im jüngsten Gerichte, in plumper menschlicher Gestalt, noch wenig ausgebildet. Die Pforte der Hölle öffnet sich häufig in Form eines weiten Rachens, und schon frühe sieht man Satan in grösserer Dimension im Inneren der Hölle sitzen und die Sünder zermalmen.

Ausgeführte und künstliche Allegorieen kommen wohl in den Miniaturen***) nicht aber in der kirchlichen Plastik

*) So auf dem jüngsten Gerichte des Orcagna im Campo santo zu Pisa. In Deutschland habe ich diese Form nicht gefunden, vielmehr haben sämmtliche Engel hier immer den ganzen menschlichen Körper. Auf deutschen Kupferstichen des 15. Jahrh. kommen auch Engel mit ganz befiedertem Körper vor.

**) In der byzantinischen Kunst ist dies gewöhnlich. In Frankreich bemerkte Didron wenige Beispiele; am Südportale und ausserdem auf einem Glasgemälde des Doms zu Chartres, in Vincennes in der sainte Chapelle, in Cahors in einer südlichen Kapelle des Doms.

***) Mehrere der Art in dem Hortus deliciarum, deren Beschreibung

vor. Dagegen finden sich hier die in den Metaphern und Gleichnissen der Bibel genannten Personen wie historische dargestellt. So Abraham, der die Auserwählten in Gestalt nackter Kinder im Schoosse hält*), so ferner überaus häufig die klugen und thörigten Jungfrauen. Diese sind theils mit dem jüngsten Gericht in Verbindung gebracht**), theils mit der Geburt Christi oder der Anbetung der Könige***). Sie sind meistens gleich gekleidet und unterscheiden sich nur durch die Haltung der Lampen, welche bei den thörigten Jungfrauen umgewendet sind, zum Zeichen, dass sie leer von Oel. Zuweilen ist aber auch ihre Tracht verschieden, indem die klugen Jung-

und theilweise Abbildung in dem angeführten Buche von Engelhardt. Z. B. Christus als Fischer, der mit der Angel seines Kreuzes die Köpfe der Patriarchen und Propheten aus dem Rachen Leviathans hervorzieht. Mithin eine Allegorie des Descensus ad inferos. In einem Manuscript (Liber pontificalis) der Bibliothek von Rheims findet sich eine gelehrte Darstellung der Musik. Aer, die Luft, mit ausgestreckten Armen und Beinen ist in der Mitte eines Kreises; neben seinem Haupte die Sonne mit sieben, der Mond mit vier Strahlen. Zwischen seinen Armen Pythagoras und Arion, zwischen den Beinen Orpheus (vielleicht als musikalische Repräsentanten der drei anderen Elemente), rings umher im Kreise die neun Musen, und endlich in den Ecken des Blatts die vier Winde.

*) Im Manuscript der Herrad sitzt er auf einem Throne zwischen Palmen.

**) So am Dome zu Basel, an dem zu Rheims am Nordportal, an dem zu Rouen (portail des Libraires), in St. Denys, an St. Germain l'Auxerrois in Paris, am Südportal des Strassburger Münster's.

***) So an der L. Fr. Kirche zu Trier und am Nordportal des Domes zu Chartres. Am Dom zu Amiens sind beide Beziehungen verbunden, denn auf dem mittleren Thürpfosten ist die Jungfrau mit dem Kinde, im Tympan des Portals aber das jüngste Gericht (Jourdain und Duval Beschreibung dieses Portals in Caumonts Bull. monum. XII. p. 101). Die Beziehung auf das jüngste Gericht ist klar und in der Schrift (Matth. c. 25) begründet, die auf die Geburt ist dunkler und scheint darauf hinzudeuten, dass nur die Geburt Christi in der Seele ihr jene himmlische Klugheit verleihen könne.

frauen züchtig im Nonnenschleier verhüllt, die thörigten weltlich geschmückt erscheinen. Ein grelles Lächeln, das man oft bei ihnen bemerkt, deutet nicht immer auf die Eitelkeit der Letzten hin, da es auch an heiligen Gestalten als ein verfehlter Ausdruck der Freundlichkeit zuweilen vorkommt. Am grossen Portal zu Amiens ist den klugen Jungfrauen ein kräftiger mit Blättern und Früchten bedeckter Baum beigegeben, an welchem Lampen hängen und in dessen Laub Vögel sitzen, den thörigten aber ein entlaubter, in dessen Stamm die Axt steckt. Offenbar der gute Baum und der schlechte, welcher abgehauen und in's Feuer geworfen werden soll, von welchem Matthäus in der Bergpredigt und Lucas bei dem unfruchtbaren Feigenbaume sprechen.

Andere häufig vorkommende Personificationen sind die bereits erwähnten der Kirche und Synagoge, jene mit Kreuz und Kelch oder mit dem Buche, diese mit verbundenen Augen. Ferner die Tugenden und die sieben freien Künste. Beide erscheinen fast immer in weiblicher Gestalt, wie Durandus sagt, weil sie besänftigen und nähren*). Die Paradiesesflüsse, als halb nackte männliche Gestalten mit Urnen, werden häufig mit den vier Kardinaltugenden zusammengestellt**) und Sonne

*) Virtutes in mulieris specie designantur, quia mulcent et nutriunt Lib. I. cap. 3. Der Grund passt auch auf die Wissenschaften, die freilich im Sinne des Mittelalters eine Art der Tugenden sind. Doch giebt es auch Ausnahmen von jener Regel; in Moissac, Civray, Parthenay und an anderen Orten in Frankreich sind die Tugenden (in Moissac mit beigefügten Inschriften) als bewaffnete Männer dargestellt, und gewiss hat man häufig bei den Kämpfen zwischen Männern und Thieren an den Kampf der Tugend gegen das Laster gedacht.

**) So auf dem Taufbecken im Dom zu Hildesheim. Kratz, d. D. z. H., Taf. 12.

und Mond bei der Kreuzigung nach wie vor durch menschliche von einem Kreise umschlossene Köpfe bezeichnet.

Hiemit ist aber auch der Kreis der symbolischen Gestalten, deren sich die bildende Kunst bediente, geschlossen. Man sieht, ihre Zahl ist klein und die Bildner gingen noch weniger als die Dichter über die Gränzen der Tradition hinaus. Selbst innerhalb derselben suchten sie nicht nach neuen, symbolisch bedeutsamen Gegenständen; die ausgeführten Gleichnisse der Evangelien, welche im 16. Jahrh. vielfach dargestellt wurden, gelangten noch nicht dazu, und noch weniger versuchte die Kunst sich an weiter entwickelten Allegorieen, wie sie wohl bei Kirchenlehrern und Dichtern vorkamen. Vor Allem in der bildenden Kunst zeigt sich daher der Unterschied der mittelalterlichen Symbolik von der modernen Allegorie; diese giebt sich als eine menschliche Erfindung, jene als eine, der Willkür entzogene, auf die Offenbarung gegründete Ueberlieferung. Daher unterscheiden sich die symbolischen Personificationen des Mittelalters so wenig von den historischen Gestalten, dass ihre Zusammenstellung einen durchaus harmonischen Eindruck macht, während uns in modernen Bildern die Vermischung allegorischer Figuren mit wirklichen Gestalten verletzt. Freilich ist dabei noch eine andere Verschiedenheit beider Kunstepochen wirksam. In der modernen Kunst sind die historischen Gestalten naturalistisch aufgefasst, hier in einer idealen, sie den symbolischen Figuren annähernden Allgemeinheit. Dort sind sie von wirklicher Natur umgeben und mit den Allegorieen in einen der Wirklichkeit nachgeahmten Zusammenhang gebracht; hier stehen beide nur neben einander auf einem architektonischen oder idealen Hintergrunde. Die Verschiedenheit liegt daher auch

in dem Gesetze der Composition, welches in neuerer Zeit naturalistisch, in den Bildwerken des Mittelalters symbolisch ist. Die symbolische Auffassung der Gestalten steht daher mit dieser Raumsymbolik in nothwendigem inneren Zusammenhange, beide ergänzen einander. Auf anderem als diesem symbolischen Boden würden diese Gestalten fremdartig erscheinen und bei anderen, naturalistisch aufgefassten Gestalten würde diese Raumsymbolik ihre Bedeutung verlieren; vereint aber verleihen beide der mittelalterlichen Kunst einen eigenthümlichen Charakter und Werth. Sie versetzt uns weniger in die Wirklichkeit und erweckt das individuelle Mitgefühl nicht in dem Grade, wie die moderne Kunst, sondern bleibt mehr im Reiche des Gedankens. Aber dadurch gestattet sie der dichtenden Phantasie und dem sinnenden Verstande eine freiere Entfaltung, vermag in tiefere Gedankenbeziehungen einzugehen, sie mit plastischer Kraft vor die Seele zu führen und zu einem harmonischen Ganzen zu gestalten. Einige Beispiele werden dies zeigen.

Eine der geistreichsten Compositionen dieser Art befindet sich am Freiburger Münster, und zwar nicht an der Façade, welche hier durch das Vortreten des einzigen Thurmes vor den Schiffen keine Fläche darbot, sondern in der Vorhalle, welche unter diesem Thurme zum Eingangsportale der Kirche führt. Diese Vorhalle bildet einen vierseitigen Raum, dessen eine Seite durch das äussere Eingangsthor durchbrochen ist, während die gegenüberliegende das vertiefte, in die Kirche führende Portal enthält. Dieses hat wie gewöhnlich ein grosses Relief in seinem Bogenfelde und Statuen neben der Thüröffnung; die Seitenwände der Vorhalle aber enthalten nun noch eine Reihe von Figuren in gleicher Höhe und im

Anschluss an jene Statuengruppen des Portals. Auf jeder Seite der Eingangsthüre stehen drei, an jeder Seitenwand elf, in der Füllung des Portals auf jeder Seite vier Figuren. Auf der Seitenwand rechts vom Eingange sehen wir nun die 7 freien Künste und die 5 thörichten Jungfrauen, an welche sich die Statuen in der Vertiefung des Portals anschliessen. Zuerst die bekannte Gestalt des Heidenthums oder der Synagoge, mit der Binde um die Augen und dem zerbrochenen Stabe, darauf in enger Gruppe für eine Figur gerechnet die beiden Figuren der Maria und Elisabeth, zusammen die Heimsuchung, dann in den beiden folgenden Nischen die Gestalten der Maria und des Engels, zusammen die Verkündigung bildend. Auf der gegenüberliegenden Seite dagegen stehen an der Wand zunächst fünf Gestalten des frommen, den Herrn erwartenden Judenthums (Aaron, Maria Jacobi, Johannes der Täufer, Abraham, Maria Magdalena *)), dann die fünf klugen Jungfrauen, endlich Christus selbst als der Bräutigam, der ihnen winkt. Daran reihen sich in den Wänden des Portals zuerst die allegorische Gestalt des Christenthums, dann die drei Magier, in anbetender Stellung gegen die auf dem Mittelpfeiler der Thüre angebrachte Statue der Jungfrau mit dem Kinde gewendet. Der Gegensatz beider Seiten ist klar. Die zu unserer Linken (mithin, worauf zu achten ist, zur Rechten der Jungfrau am Mittelpfeiler) zeigt die Verheissung, den

*) Welche Gründe diese sonderbare, unchronologische Ordnung bestimmt haben, ob vielleicht ein Rangverhältniss der Heiligkeit, wage ich nicht zu entscheiden. Die Magdalena mit dem Salbengefäss in der Hand gleicht einigermaassen den klugen Jungfrauen, und mag daher diese äusserliche Rücksicht bestimmt haben, sie neben dieselben zu stellen, wie sie denn auch im Gedanken mit ihnen verwandt und zugleich auf eine lehrreiche Weise verschieden ist.

Glauben, der auf den Herrn hofft, repräsentirt durch die auf den Messias harrenden Juden, die klugen Jungfrauen, die Kirche selbst, und endlich die Magier, welche dem Stern folgen; die andere Seite die Weltlichkeit, nämlich die weltlichen Wissenschaften*), die thörichten Jungfrauen, die ihr Oel in Eitelkeit verbrennen, das Gesetz, dessen Stab gebrochen ist. Aber auch hier ist der Weg des Heils nicht ganz verschlossen; wenn die Seele, wie Elisabeth, in Demuth die höher Begnadigte anerkennt oder wie die Jungfrau selbst dem Rufe der Verkündigung folgt, den Heiland in sich aufnimmt, gelangt sie noch zu dem gemeinsamen Ziele. Die Jungfrau Maria ist daher recht eigentlich die Mittlerin; sie führt die Welt zum Heile zurück und ist das Ziel der Verheissung**). Im

*) Die Stellung der Wissenschaften ist nicht immer so ungünstig. Im Portal der alten Kirche zu Déols bei Chateau-roux (Dép. des Indre auf der Strasse nach Limoges) ist im Tympan Christus mit den vier Evangelisten; in den Bögen: — 1, Engel, das Lamm in der Mitte; — 2, die 7 Künste, die Philosophi ein der Mitte; — 3, die Monate. Die Wissenschaften bilden also einen Uebergang zwischen dem Naturleben der Menschen und dem Himmel. Dagegen erscheinen sie in dem in unserem Texte gegebenen Beispiele und auch sonst entschieden als profan, dem Heiligen entgegengesetzt. Auf dem Bilde der Verherrlichung des h. Thomas von Aquin in der Kapelle degli Spagnuoli bei S. M. novella in Florenz stehen zu den Füssen des grossen Theologen zur Linken die 7 Schulwissenschaften, jede mit einem heidnischen Vertreter (Pythagoras, Euklid u. s. f.), zur Rechten aber 7 geistliche Künste, die verschiedenen Zweige der Theologie und Jurisprudenz, jede mit einem Geistlichen.

**) Die Deutung der ersten Figuren neben der Thüre ist schwieriger. Auf der Seite der Verheissung finden wir nämlich die Wollust und Verleumdung durch Unterschriften bezeichnet und neben ihnen einen Engel, an den sich dann erst Aaron und die folgenden im Text erwähnten Figuren anreihen. Auf der anderen Seite dagegen gehen die h. Margaretha und h. Katharina der Astronomie, die den Reigen der Künste eröffnet, voraus. Es könnte damit gesagt sein, dass durch die Sünde und ihre Erkenntniss, welche der Engel andeuten

Bogenfelde ist nun Christi Geschichte auf Erden und zugleich seine Wiederkehr am Tage des Gerichts dargestellt. Die Composition zerfällt der Höhe nach in drei durch kleine Bogenfriese getrennte Abtheilungen, von denen aber die beiden unteren aus je zwei, über einander gestellten Reihen bestehen. Die unterste Abtheilung enthält zur Rechten des Beschauers (also auf der Seite der Weltlichkeit) die Geburt Christi und die Ankunft der Hirten, zur Linken (auf der Seite der Verheissung) Geschichten aus der Passion Christi. Dann in der oberen Reihe die Auferstehung, und zwar dort die der Sünder, welche ihre Grabsteine mit Mühe erheben, hier die der Gerechten, welche frei und froh einhergehen; diese von einem Engel, jene von einem händeringenden Teufel geführt. In der zweiten Abtheilung nimmt Christus am Kreuze in etwas grösserer Dimension die ganze Mitte ein; das Kreuz ist auch hier als zackiger Baumstamm dargestellt, der Schädel, das Zeichen des besiegten Todes, liegt darunter. Am Fusse des Kreuzes sieht man zur Rechten Maria und Johannes und hinter ihnen Selige, zur Linken die Kriegsknechte und hinter ihnen Verdammte, welche ein Teufel fortzieht. Die Scheidung der Menschen, wie sie sich am Kreuze zeigte, ist daher mit der, welche der Auferstehung folgt, in Verbindung gebracht. In einer oberen Reihe über den Armen des Kreuzes sitzen dann auf beiden Seiten die Apostel und es beginnt also schon

müsste, der Weg zum Heile und zur gläubigen Aufnahme der Verheissung hingehe, während auf der anderen Seite die natürliche Reinheit zur natürlichen, ungenügenden Weisheitsliebe und dadurch zur Eitelkeit führe. Die Erklärung scheint indessen zu gesucht und nicht ganz im Geiste des Mittelalters, so dass ich sie nur als eine Hypothese gebe. — Vielleicht sind auch bei einer Reparatur einzelne dieser Gestalten vertauscht.

das himmlische Ereigniss, welchem die dritte Abtheilung gewidmet ist. Denn hier ist nun Christus als Weltrichter dargestellt auf dem Throne sitzend, Maria und Johannes, wie gewöhnlich, fürbittend neben ihm knieend; Engel mit Marterwerkzeugen und Posaunen stehen und schweben umher. Das ganze Relief enthält daher, um es zusammenzufassen, die Geschichte des Heils und des Gerichts, der Erde und des Himmels, und zwar so, dass der irdische Hergang, obgleich nach menschlicher Betrachtungsweise der Vergangenheit angehörig, als die Ursache des Gerichts, mit den Wirkungen, der Scheidung der Gerechten und Ungerechten am jüngsten Tage, verschmolzen ist. Es ist speciell die Geschichte Christi, und zwar so, dass sie von seiner Geburt bis zu seiner Wiederkunft aufwärts und von dieser in ihren Wirkungen wieder abwärts steigt. Zeit und Raum verschwinden für diese Betrachtung der Ewigkeit und die entfernten Momente rücken nach ihrer inneren Verbindung zusammen*).

Die kleinen Statuetten in den Bögen über der Thüre stellen im Allgemeinen die himmlische Glorie dar, welche den Heiland im Bogenfelde umgiebt. Der innerste an dieses Relief gränzende Bogen enthält zwölf Engel und zwar die der einen Seite Kronen, die der anderen Rauchfässer tragend, vielleicht als eine abgekürzte Andeutung der verschiedenen Engelschöre, etwa der Throne oder Herrlichkeiten durch die Kronen, der Tugenden durch die Rauchgefässe, wahrscheinlicher blos als Andeutung der Hymnen, welche sie zur Ehre des Himmelskönigs singen. Der zweite Bogen enthält vierzehn Propheten, der dritte sechszehn alttestamentarische Könige, der vierte achtzehn

*) Ganz ähnlich, aber weniger geistreich, ist die Darstellung im Bogenfelde des Portals der Lorenzkirche zu Nürnberg.

Patriarchen. Ausserdem ist aber in der Spitze jedes dieser vier Bögen noch eine aufrecht stehende Gestalt, gewissermassen ein plastischer Schlussstein, angebracht. In der Reihe der Engel ein Engel mit einer Sonne, in den drei anderen Reihen die Personen der Trinität; und zwar über den Propheten der heil. Geist in der Stellung eines Betenden mit aufgehobenen Händen, über den Königen Christus mit Schwert und Weltkugel, als König der Könige, über den Patriarchen endlich Gott der Schöpfer, der ihnen allein bekannt war. Endlich stehen aber auch wieder diese Himmelskreise mit den Statuen in den Thürgewänden, über denen sie sich befinden, in inniger Verbindung. Auf der rechten Seite des Beschauers befindet sich unter der Engelreihe auch der Engel der Verkündigung, der also unmittelbar aus der über ihm befindlichen Schar herabgestiegen zu sein scheint, unter den Propheten die Jungfrau, der Gegenstand ihrer Visionen, über der Visitation aber beginnt die Königsreihe mit David, aus dessen Stamme das Heil hervorgeht, welches Elisabeth begrüsst. Auf der gegenüberstehenden Seite hat von den drei Magiern der erste, unter der Königsreihe, eine ruhige aufrechte Haltung und deutet also die königliche Würde an. Der zweite weiset mit der Hand auf die Jungfrau und erscheint mithin prophetisch, wie die über ihm beginnende Reihe. Der dritte endlich kniet und ist daher anbetend wie die Engel, auch schwebt über ihm ein Engel, der also aus der Schar seiner darüber befindlichen Brüder herabgestiegen erscheint, um als Stern die Weisen des Morgenlandes zu führen. Es liegt augenscheinlich in der Folge dieser Reihen eine Steigerung von der irdischen Königswürde, zum Prophetenthum und endlich zu der anbetenden Anschauung. Der Zusammenhang

der Patriarchen mit dem Christenthum und dem Judenthum ist an sich deutlich, sonderbar nur, dass unmittelbar über der Gestalt der Kirche Eva, über der der Synagoge Adam steht, womit entweder eine sehr tiefe, mystische Andeutung oder gar keine gegeben ist.

Es ist uns, die wir an eine leichtere, mehr naturalistische Kunst gewöhnt sind und von ihr eine unmittelbare Verständlichkeit und eine Einwirkung auf die Stimmung erwarten, vielleicht schwer, uns mit dieser tiefdurchdachten Composition zu befreunden. Die Zeitgenossen aber waren nicht nur mit dieser Symbolik im Ganzen vertraut, sondern ihnen waren auch die einzelnen Beziehungen mehr oder weniger geläufig; sie waren daher im Stande schnell die Bedeutung des Ganzen zu würdigen und dadurch Lust zu gewinnen, nun auch in langsamerer Betrachtung das Einzelne durchzugehen. Dann aber verstanden sie auch, die feineren Motive im Gesichtsausdruck und in der Wendung der Gestalten, auf welche der Künstler durch jene symbolischen Beziehungen geführt war, und durch welche er versucht hatte, dieselben zu versinnlichen.

Ich habe diese Composition so ausführlich beschrieben, weil sie nicht bloss eine der sinnreichsten sondern auch eine der conservirtesten ist. Denn leider ist ein so genaues Verständniss nur in wenigen Fällen möglich, weil theils die Figuren mehr oder weniger fehlen oder bei Reparaturen ganz unpassend versetzt sind, theils aber auch die Beziehungen dunkel und aus irgend einem wenig oder gar nicht bekannten theologischen Schriftsteller entnommen waren.

Ein Beispiel, wie man die Darstellungen der verschiedenen Portale in Zusammenhang brachte, gewährt

der Münster in Strassburg. Das Mittelportal giebt den eigentlich historischen Theil der Heilslehre. Unten am Mittelpfeiler die Jungfrau, auf den Seiten alttestamentarische Könige und Propheten, gleichsam ihr physischer und geistiger Stammbaum. Im Bogenfelde ist die Geschichte Christi vom Einzuge in Jerusalem bis zur Himmelfahrt dargestellt, und in den Bögen geben kleine Gruppen das Wesentliche des alten und neuen Testamentes. Von aussen anfangend enthält der erste Bogen die Schöpfungsgeschichte bis zur Flucht Kains, der zweite die Patriarchen, der dritte die Martyrien der Apostel, der vierte die Gestalten der Evangelisten und Kirchenlehrer, der fünfte endlich Wunder Christi, welche offenbar wegen ihres Vorranges und ihrer Verbindung mit den Darstellungen des Bogenfeldes mit Verletzung der historischen Reihe die innerste Stelle einnehmen. Das Seitenportal zur Linken des Beschauers zeigt im Tympan die Jugendgeschichte Christi, die Anbetung der Könige, Mariä Reinigung, den Kindermord, die Flucht. Die Statuen bestehen grösstentheils in gekrönten Jungfrauen, Tugenden, welche die Laster niedertreten, vielleicht auch Sibyllen nebst einem Propheten. Am anderen Seitenportale zeigt das (zerstört gewesene aber treu hergestellte) Relief des Bogenfeldes die Auferstehung und das Gericht, während in den Statuen die klugen und thörichten Jungfrauen mit dem Bräutigam angebracht sind.

Alle drei Portale stehen also in einem inneren Zusammenhange, den der Beschauer wie im Buche von der Linken zur Rechten lesen soll. Zuerst die vorbereitende Gnade, die Tugend, verbunden mit den lieblichen Scenen der Kindheit Christi, überhaupt also die ahnungsvolle Frühzeit. Im Mittelportal die eigentliche Heilslehre durch

die Propheten verkündigt, durch die alttestamentarische Geschichte vorbereitet, in Christi Erdenwandel geoffenbart, in der Kirche verherrlicht. Dann im dritten Portale die letzten Dinge, die grosse Lehre der Wachsamkeit in den Jungfrauen, die Hinweisung auf das Gericht.

Die Bedeutung des Mittelportals wird dann endlich noch durch eine Darstellung in dem über demselben aufsteigenden Spitzgiebel versinnlicht. Hier sehen wir nämlich zunächst Salomo auf seinem Throne. Nach der biblischen Beschreibung (1. Kön. K. 10. V. 19.) hatte dieser Thron, der seines Gleichen in anderen Königreichen nicht fand, sechs Stufen, darauf an beiden Seiten zwölf Löwen, endlich noch zwei Löwen an den Lehnen stehend. So ist er denn auch hier dargestellt, aber nicht in genauer Abbildung, sondern in einer aus der Architektur hervorgehenden Andeutung. Im Inneren des gewaltigen Spitzgiebels ist nämlich ein kleinerer, noch immer spitzer, aber doch flacherer Giebel gezeichnet, auf dessen beiden Aussenseiten zwölf Stufen mit liegenden oder hockenden, und zwei höhere mit aufrechtstehenden Löwen, die Lehnen repräsentirend, angebracht sind. In der Spitze dieses Giebels ist nun der Sitz Salomons, etwas höher über ihm aber sitzt die Jungfrau als Himmelskönigin mit Krone und Weltkugel und mit dem Kinde, und sind nun beide so verbunden, dass die auf der Lehne stehenden Löwen mit ihren Vorderfüssen das Fussgestell des Sitzes der Jungfrau berühren. Der Gedanke ist also der, dass die Herrlichkeit des irdischen Königs nur vorbereitend war, dass sie nur zur Erhöhung der himmlischen Glorie Christi und seiner Mutter dient. Oben in der Spitze des Giebels sieht man dann noch das Haupt des Schöpfers, mit kreuzförmigem Nimbus und fliessendem

Barte, vielleicht bei irgend einer Reparatur modernisirt. Rings umher um die Jungfrau standen früher in den Wandfeldern der Architektur andere Heiligengestalten, welche in der Revolution verschwunden sind*), dagegen sind an den äusseren Seiten des Spitzgiebels noch musicirende Engel und in den Bogenzwickeln unter ihnen, so wie an den Stufen unter den Füssen der Löwen, noch allerlei Thiere und menschliche Figuren erhalten, welche den Sieg der himmlischen über die feindlichen Mächte wenigstens im Allgemeinen andeuten.

Ebenso zusammenhängend ist die Darstellung in den drei Portalen des Dom zu Amiens. Das erste zeigt die Geschichte der Jungfrau; sie steht am Mittelpfeiler, umgeben von Gestalten, welche die Prophezeihung und ihre Geschichte bis zur Geburt andeuten; Salomon, die Königin von Saba, die drei Magier, Herodes, dann Verkündigung, Visitation und Präsentation in sechs Figuren. Im Tympan ihre weitere Geschichte bis zu ihrer Krönung im Himmel, in den Bögen Engel und ihre Genealogie. Das Mittelportal giebt nun wieder das Höhere. Am Pfeiler die kolossale Gestalt Christi, rings umher die der 12 Apostel; unter Christus Löwe und Drachen, Aspis und Basilisk, also das Böse von ihm überwältiget, unter den Aposteln in Medaillons 12 Tugenden und darunter eben so viele Laster; an den Thürpfosten in kleinen Reliefs senkrechter Ordnung die klugen und thörichten Jungfrauen. Im Bogenfelde dann das jüngste Gericht in einer grandiosen, ernsten Darstellung; in den Bögen die himm-

*) Schweighäuser in der Beschreibung des Strassburger Doms in Chapuy Cathédr. franç. S. 21. Note 1. Eine genügende Abbildung des Portals und Giebelfeldes in den Denkmalen d. Bauk. d. M. A. am Oberrhein. 3. Lief. Taf. 7.

lische Glorie, zuerst Engel, welche gerettete Seelen aufnehmen, dann die bekannte Reihenfolge seliger Scharen, Jungfrauen, Märtyrer, Bekenner (jene wohl wegen der Verwandtschaft mit den Engeln ihnen zunächst gestellt), dann die 24 Alten der Apokalypse, zuletzt alttestamentarische Gestalten. Das dritte Portal endlich giebt die Geschichte der Kirche, repräsentirt durch die Legende eines Localheiligen, des h. Firmin, der auf dem Mittelpfeiler steht und von anderen Heiligen umgeben ist. Hier also ist die Geschichte Christi recht strenge als der eigentliche Kern der Heilslehre zwischen die Prophezeihung und die Kirche gestellt. Bemerkenswerth sind die Darstellungen in den Medaillons unter den Statuen; am Portale der Jungfrau enthalten sie allegorische Beziehungen auf diese, an dem mittleren, wie erwähnt, die Tugenden und Laster, an dem letzten endlich die Zeichen des Thierkreises; also zuerst prophetische Poesie, dann die ernste Moral, endlich das Naturleben mit Einschluss der durch die Sternbilder als Repräsentanten des Verlaufes der Zeit angedeuteten Geschichte.

Zu den reichsten Werken der Sculptur gehören die Vorhallen der Kreuzschiffe am Dom zu Chartres, welche zusammen nach Didron's Berechnung, freilich mit Einschluss der kleinen Statuetten, mehr als achtzehnhundert Figuren enthalten. Sie stellen nach der Auslegung dieses Archäologen die ganze Encyclopädie, das ganze Gebäude historisch religiösen Wissens, dar. Die südliche Halle ist rein historischen Inhalts; sie beginnt mit der Aussendung der Apostel, umfasst die Geschichte einiger Heiligen und endet mit dem jüngsten Gerichte. Dagegen ist die nördliche Halle sehr eigenthümlich. Sie giebt nämlich die vorchristliche Geschichte bis zum Tode der Jungfrau, mit

Einschluss der physischen und geistigen Naturgeschichte; sie beginnt also mit der Schöpfung, betrachtet dann nach der Austreibung aus dem Paradiese die Natur in ihrer Beziehung auf den Menschen, den Kalender mit dem Wechsel der Landarbeiten, die Handwerke, die Künste, geht darauf die Tugenden*) durch, und gelangt nun erst zur heiligen Geschichte, welche auch das Leben Christi umfasst und mit der Krönung der Jungfrau schliesst. Es ist sehr merkwürdig, dass auch hier, wie in Freiburg, die Jungfrau mit dem Naturleben in Verbindung gebracht ist.

In diesem Falle wie in vielen anderen gab also die gewaltige Anhäufung der Statuen nur eine Art von chronologischer Encyklopädie, ähnlich den grossen Sammelwerken der Wissenschaft. Allein auch dies beruhte auf symbolischen Mitteln; auf der Symbolik des Raums, und auf der Uebung, leise Andeutungen und die kürzesten Abbreviaturen zu gebrauchen und zu verstehen.

Diese Symbolik war nicht auf die Plastik an der Architektur beschränkt, sondern machte sich bei allen anderen Kunstleistungen geltend. Sehr bedeutsam und schön erscheint sie namentlich an Kirchengeräthen, wo oft aus dem phantastischen Spiele der Ornamente Gestalten hervortreten, welche die Bestimmung des Gefässes zart und tiefsinnig darstellen. Da sieht man an den Rauchgefässen die drei Männer im feurigen Ofen, deren Gestalten daran erinnern, wie aus der Flamme des Herzens das inbrünstige Gebet, dem Weihrauchdufte gleich, zum Herrn emporsteigt, welches dann noch durch einen Engel

*) Die Tugenden erscheinen in sehr grosser Zahl. An 14 grossen Statuen derselben befanden sich Inschriften, von denen: Virtus, Libertas, Honor, Velocitas, Fortitudo, Concordia, Amicitia, Majestas, Sanitas, Securitas kennbar waren. Es sind also mehr Eigenschaften, als Tugenden in unserem Sinne des Worts.

auf der oberen Spitze des Gefässes versinnlicht ist*). So sind an Taufbecken die Paradiesesströme mit den Tugenden, die Ausgiessung des h. Geistes mit Wundern und Zeichen, die sich durch Wasser äusserten, in sinnreiche Verbindung gebracht**). Ebenso fand diese Symbolik auf die Malerei Anwendung, besonders in Wand- und Deckengemälden, wo dann die Form der Kreuzgewölbe, deren vier Kappen jedes Mal ein Ganzes bilden, welches sich doch wieder an die benachbarten Kreuzgewölbe anschliesst, eine günstige Gelegenheit gab, ein grösseres Ganzes in mehreren Abschnitten von relativer innerer Einheit, gleichsam ein Gedicht in mehreren Gesängen, darzustellen***). Auch in Miniaturen finden sich zuweilen symbolisch zusammengestellte Bilder†). Schon die gewöhnliche Anordnung der miniirten Breviarien, wo den evangelischen Hergängen ohne Veranlassung des Textes die entsprechenden vorbildlichen Historien des alten Testaments zur Seite gestellt sind, gehört in dies Gebiet.

*) So an einem kupfernen Gefässe bei Didron, Annal. arch. IV. p. 293.

**) z. B. das Taufbecken im Dome zu Hildesheim (Kratz d. d. z. H. II. S. 195), das in S. Bartholomäi zu Lüttich (Niederl. B. S. 533. Didron. Annal. arch. V. p. 27. ff.).

***) Ein ausgezeichnetes Beispiel geben die Gemälde der (nunmehr abgebrochenen) Kapelle von Ramersdorf bei Bonn, die ich in einem im Kölner Domblatt. 1846. Nro. 24 und im Taschenbuche: Vom Rhein (Essen 1847) abgedruckten Aufsatze beschrieben habe. Vgl. Kugler, Handb. d. Gesch. d. Mal. 2. Aufl. I, 192.

†) In einem Evangeliarium zu Bamberg aus dem 11. Jahrh. Christus in der Glorie, in derselben oben Uranus ein hellblau-grauer männlicher, unten Tellus ein brauner weiblicher, rechts Sol ein rother männlicher, links Luna ein blauer weiblicher Kopf. Also die vier Elemente, in Beziehung auf Stelle, Geschlecht, Farbe polarisch entgegengesetzt. Kugler im Museum 1834. S. 103 und im Handb. d. Gesch. d. Mal. 1. Aufl. II. 9.

Es ist schon ein räumlicher Parallelismus. Besonders geistreiche Zusammenstellungen finden sich endlich in Glasgemälden, namentlich spät romanischer Kirchen, wo die Fenster noch keine innere Eintheilung durch Maasswerk erhielten und dennoch zu gross waren, um durch ein einzelnes Bild ausgefüllt zu werden. Denn hier wurden nun mehrere grössere und kleinere Bilder in verschieden geformten Umgränzungen bedeutungsvoll gruppirt, so dass jedes für sich einen geschichtlichen Inhalt hatte, mehrere zusammen in symbolischer Beziehung standen, und das Ganze dieser Gruppen endlich einen wichtigeren Gedanken andeutete, während es zugleich durch die geometrische Anordnung dem Auge Befriedigung gewährte. Als Beispiel führe ich ein Fenster des Domes zu Bourges an, welches die Leidensgeschichte Christi mit symbolischen Beziehungen enthält. In der Mitte der Höhe des lang und schmal gestreckten Fensters sieht man in einem Medaillon die Kreuzigung, daneben auf der einen Seite die Kirche, das Blut auffangend, auf der anderen die Synagoge. Oberhalb und unterhalb dieser Gruppe sind grössere Medaillons und zwar in Gestalt eines Vierblatts, in welchem in dem inneren Kreise des oberen die Auferstehung, in dem des unteren die Kreuztragung in grösseren Bildern dargestellt, und beide von je vier symbolisch darauf bezogenen alttestamentarischen Hergängen in kleinerem Maassstabe umgeben sind*). Diese beiden

*) Neben der Auferstehung die Erweckung der Tochter der Wittwe in Sarepta durch Elias; Jonas aus dem Rachen des Fisches kommend; David mit dem Pelikan; endlich der Löwe (vom Stamm Juda oder auch mit Beziehung auf die Sage, dass der Löwe seine Jungen durch Gebrüll ins Leben rufe). Bei der Kreuztragung das Weib mit dem Holze. 3. Kön. K. 17. v. 8—13; das Osterlamm; Abrahams Opfer; Abraham auf dem Gange dazu.

Gruppen nehmen, die erste oben, die zweite unten den grösseren Raum des Fensters ein, während die Kreuzigung in der Mitte wieder mit zwei halben Medaillons die unten am Fusse und oben in der Bogenspitze des Fensters angebracht sind, in symmetrischer Beziehung steht*). Das Ganze zeigt also fünf Abtheilungen, zwei grössere, getrennt und begrenzt von drei kleineren; die grösseren und die kleineren wie durch ihre Form so durch den Inhalt verbunden, und die mittelste Abtheilung durch die Verbindung des Gekreuzigten mit der Kirche und Synagoge gleichsam den Schlüssel der ganzen Composition enthaltend**).

Diese Beispiele werden genügen, um die Bedeutung dieser Raumsymbolik zu zeigen***). In manchen Fällen

*) Das untere scheint keine andere Bedeutung zu haben, als das Metzgergewerk als Stifter des Fensters zu bezeichnen. Auf dem oberen sind: Filii Joseph dargestellt, Ephraim dem Manasse vorgezogen, 1. Mos. Cap. 48. v. 14 also eine Erinnerung an den Gegensatz der Kirche gegen die Synagoge, der geistigen Erwählung gegen das äussere Recht des Alters.

**) Vgl. dieses und andere ähnliche Glasgemälde in dem Prachtwerke von Martin und Cahier, Monographie de la Cathedrale de Bourges. Paris 1841—1844.

***) Im Dom von Canterbury ist auf einem Glasgemälde die Hochzeit zu Canaan dargestellt, daneben auf einer Seite die sechs Menschenalter, auf der anderen die damit parallelisirten sechs Weltalter (Adam, infantia; Noe, pueritia; Abraham, adolescentia; David, juventus; Jeremias, virilitas; und endlich Christus, als das Ende des weltlichen Lebens, senectus.) Auf der Hochzeit sind sechs Krüge und die Umschrift sagt nun:

Hydria metretas capiens est quaelibet aetas,
Lympha dat historiam, vinum notat allegoriam.

Dem Kruge, der die Flüssigkeit fasst, gleicht jegliches Alter; Wasser ist seine Geschichte, der Wein ihre Allegorie. Die Geschichte jenes Wunders ist also das Symbol der Symbolik selbst, die auf jeglichen irdischen Verlauf Anwendung findet.

mag man sie als ein müssiges Spiel des Scharfsinnes ansehen, welches das Gemüth kalt lässt. In anderen entsteht nur eine blosse Sammlung von allerlei Wahrheiten und Nachrichten. Wenn aber diese Bildergruppen in einem wahrhaft künstlerischen Sinne gedacht, wenn sie mit geistreicher Benutzung der symbolischen Abbreviaturen ausgeführt sind, ist ihnen eine grosse eigenthümliche Schönheit nicht abzusprechen. Ich will zugeben, dass diese Schönheit nicht eine ausschliesslich plastische ist, allein sie gehört doch der bildenden Kunst an; sie beruht auf einer Durchdringung plastischer und architektonischer Elemente. Denn nur eine grosse Feinheit des architektonischen Sinnes machte es möglich, vermöge der Stellung der einzelnen Figuren oder Gruppen ihre innere Beziehung zu einander auszusprechen. Wie kraftlos ist eine wörtliche Auseinandersetzung der Hergänge gegen den Eindruck, welchen die Seele durch das Auge empfängt, wenn es von oben nach unten geleitet, den Gegensatz des Irdischen und Himmlischen, oder in den symmetrischen Beziehungen die innere Verbindung verschiedener Gegenstände, ihre Vermittelung durch einen dritten Hergang wahrnimmt. Man besass dadurch ein Mittel, die tiefsten Gedanken mit plastischer Klarheit auszusprechen, Gedanken, welche einer anderen Kunstrichtung unzugänglich geblieben wären.

In der That gelangte die Kunst des Mittelalters erst dadurch auf die Höhe ihrer Zeit. Die sentimentale oder ruhige Frömmigkeit einzelner Gestalten erschöpfte das religiöse Gefühl des Mittelalters nicht. Dies beruhte ganz auf jenem grossen Gedanken, zu welchem die Scholastik hinstrebte, mit welchem die Mystik rang, auf jener festen Ueberzeugung, dass alle Dinge ihren Maassstab

und ihr Ziel in der göttlichen Offenbarung hätten, dass daher alle Kreise und Gebiete des natürlichen und geistigen Lebens nur das Spiegelbild jener höchsten Wahrheit seien. Die Kunst vermochte es allein, diesen grossen Gedanken ohne schwerfällige scholastische Formeln in lebendiger Anschauung der Seele vorzuführen. Sie besass darin vor jeder naturalistischen Kunst einen Vorzug, der für manche Mängel entschädigt, zumal da er mit diesen Mängeln zusammenhängt. Denn nur dadurch wurde die Ausführung dieser grossen gedankenvollen Werke möglich, dass der Sinn über manche Anforderungen leicht hinwegsah und mit einer kindlichen Naivetät auch in unvollkommenen Formen grossen Aufgaben nachging.

Geschichte

der

bildenden Künste.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Vierter Band.

Zweite Abtheilung.

Düsseldorf,
Verlagshandlung von Julius Buddeus.
1854.

Geschichte

der

bildenden Künste

im Mittelalter.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Zweiter Band.

Das eigentliche Mittelalter.

Zweite Abtheilung.

Düsseldorf,

Verlagshandlung von Julius Buddeus.

1854.



Vorwort.

Obgleich in der Mitte eines der Abschnitte meines Buches stehend, halte ich mich doch verpflichtet, meinen Lesern eine kurze Rechenschaft über die fernere Bearbeitung desselben zu geben.

In dem, seit dem Erscheinen meiner ersten Bände verflossenen, mehr als zehnjährigen Zeitraume ist die Kunstgeschichte des Mittelalters mit ungewöhnlichem Eifer bearbeitet worden, und das Material ungemein angewachsen. Die Zögerung, welche mein Unternehmen durch persönliche Hinderungen erlitten, kommt daher der Arbeit in höchst wünschenswerther Weise zu statten, indem mir dadurch vergönnt ist, ihr eine Vollständigkeit zu geben, welche ich beim Beginne nicht einmal ahnen konnte. Dadurch ist aber auch der Umfang dieses, die detaillirte Geschichte der mittelalterlichen Kunst enthaltenden Abschnittes so vergrössert, dass er drei Abtheilungen erhalten wird. Ich hoffe, dass der Reichthum des, zum Theil in Deutschland noch wenig bekannten, Materials dafür entschädigen wird.

Manche meiner Leser würden vielleicht eine gedrängtere, weniger auf das Einzelne eingehende Darstellung gewünscht haben, während für Andere gerade diese Einzelheiten überwiegenden Werth haben. Ich konnte mich nur für die ausführlichere Behandlung entscheiden.

Die Kunst des Mittelalters erfordert an und für sich eine andere Behandlung, als die der alten Völker, weil sie

nicht den einheitlichen Charakter hat, wie diese, und ihre Bedeutung und geistige Richtung nur durch näheres Eingehen auf die Mannigfaltigkeit ihrer Aeusserungen anschaulich gemacht werden kann. Dazu kommt aber auch, dass sie noch nicht so bekannt und verarbeitet ist, wie die der alten Welt. Während für diese eine Menge von spezielleren und umfassenderen Werken vorliegen, auf welche verwiesen werden kann, und die wichtigsten Fragen bei ihr ausser Zweifel gestellt sind, ist die Kunstwissenschaft des Mittelalters noch neu, muss aus zerstreuten und schwer zugänglichen Monographien und aus eigenen Anschauungen des Verfassers zusammengestellt und ergänzt werden. Die allgemeine Darstellung würde daher dunkel und unbefriedigend geblieben sein, wenn sie sich nicht auf grösseres Detail stützte. Auch liegen in ihr noch so viele zweifelhafte Fragen, dass der Verfasser seine Auffassung näher begründen und desshalb auf das Einzelne eingehen musste.

Diese Beschaffenheit unserer Kenntniss konnte dann ein anderes Bedenken erwecken; man konnte fragen, ob es rathsam sei, schon jetzt eine detaillirte Darstellung der Gesammtgeschichte zu unternehmen, welche der Gefahr ausgesetzt ist, durch spätere Entdeckungen theilweise berichtigt oder widerlegt zu werden. Dies Bedenken lag namentlich in Deutschland nahe, wo sich die Forschung vorzugsweise dem chronologischen Elemente zugewendet und mit der Ermittelung der Entstehungszeiten einzelner Monumente beschäftigt hat. Dieser chronologische Eifer hat Einige, wenigstens in Beziehung auf die Baugeschichte des Mittelalters, zu der Meinung geführt, dass man damit beginnen müsse, alle einzelnen Bauten chronologisch zu ordnen und zu diesem Zwecke ihre Entstehungsdaten zu ermitteln. Dieser wirklich begonnene Versuch ist aber in zwiefacher Beziehung unwissenschaftlich, theils weil er, da eine urkundliche Gewissheit über alle Monumente sich niemals hoffen lässt, zu einer bedenklichen Vermischung blosser Vermuthungen mit erwiesenen Thatsachen führt, theils weil er die unleugbare Wahrheit, dass die meisten Ge-

bäude des Mittelalters nicht bloss sehr langsam, sondern oft auch mit Benutzung älterer Fragmente errichtet sind, und mithin stylistische Aeusserungen mehrerer Zeitalter gemischt enthalten, mehr oder weniger verkennt. Man müsste, wenn man consequent sein wollte, nicht Gebäude, sondern einzelne Steine datiren. Andere meinen wenigstens, dass die chronologische Vorarbeit beendigt sein müsse, ehe sich eine befriedigende Geschichte aufstellen lasse. Allein auch diese Vorsicht dürfte den Bedürfnissen der Wissenschaft nicht entsprechen. Eine völlige Erschöpfung des Materials wird niemals gewonnen werden; die Geschichte *würde* nie beginnen, wenn sie diese abwarten wollte. Sie darf und muss von Bekanntem auf Unbekanntes schliessen, sie hat nicht das Recht, den vollkommenen mathematischen und juridischen Beweis des Thatsächlichen zu verlangen, und in seiner Ermangelung zu schweigen. Die Chronologie selbst bedarf der Geschichte, theils um Beweisregeln aus ihr zu entnehmen, theils um sich über die Bedeutung oder Bedeutungslosigkeit einzelner Thatsachen aufzuklären. Geschichte und Chronologie stehen im Zusammenhange, aber sie sind nicht völlig identisch; die Chronologie ist nur das Mittel, nicht der Zweck. Sie ist sogar nur ein Mittel, wie dies namentlich die Geschichte der romanischen Kunst sehr deutlich ergiebt, wo die Gruppirung verwandter Gebäude, die Begränzung der verschiedenen Bauschulen und die Feststellung ihrer Verhältnisse unter sich und zu dem ganzen Lande, die Ermittelung ihrer localen Ursachen, mit einem Worte das geographische Element, auch bei mangelhafter chronologischer Feststellung, schon eine ziemlich lebendige Anschauung von dem künstlerischen Leben des Mittelalters gewährt. Die Geschichte steht über diesen vorbereitenden Disciplinen; sie hat die Aufgabe, sich in den Geist der Zeiten einzuleben, und erlangt dies nicht ausschliesslich durch die Anhäufung des Materials, sondern im geistigen Umgange und Verkehr mit der Vergangenheit. Das einzelne Geschichtswerk darf nicht darauf Anspruch machen, das letzte Wort zu sprechen, es ist eben nur ein

Theil dieses fortgesetzten Verkehrs, eine Wechselrede, auf welche die Antwort erwartet wird, ein Versuch, jenes tiefere Verständniss vorzubereiten. Selbst die Irrthümer, die ja ohnehin in allen menschlichen Dingen nicht ausbleiben, sind fördernd, sie gewähren doch stets eine Annäherung an die Wahrheit, welche dem völligen Verzichten auf dieselbe vorzuziehen ist.

Der Versuch einer allgemeineren geschichtlichen Darstellung ist daher immer an sich gerechtfertigt, und nach der Benutzung des vorhandenen Materials zu beurtheilen. Ich glaube nun, dass dies schon jetzt ausreichend ist, um der Arbeit einen mehr als vorübergehenden Erfolg zu verheissen. Allerdings ist unsere Kenntniss noch unvollständig; in Deutschland sind, wie dies schon die hellen Stellen in Lübke's neuerlich erschienener Architekturkarte des Mittelalters sehr anschaulich darthun, mehrere Provinzen höchst ungenügend durchforscht; in Frankreich ist diese geographische Bearbeitung vollständiger, dagegen die kritische Behandlung des Chronologischen mehr vernachlässigt. Indessen stehen diese Lücken zu dem bereits Ermittelten doch nur in sehr untergeordnetem Verhältnisse. Auch von den Zuständen in jenen minder durchforschten Provinzen haben wir durch einzelne Monumente einige Kenntniss, oder können nach der Analogie benachbarter und sonst in kulturhistorischer Beziehung ziemlich gleichstehender Gegenden auf sie zurückschliessen. Und auch bei jener ungenügenden Behandlung des chronologischen Details stehen doch die weiteren Gränzen der Zeit ziemlich fest, und gestatten annähernde, nach der Vergleichung benachbarter Monumente zu bildende Schlüsse. Wir befinden uns mithin ungefähr in der Lage eines Menschen, der schon nahe genug ist, um die Umrisse und den Gliederbau eines Gegenstandes vollständig zu erkennen, und nur bei näherem Herantreten weitere Anschauung und plastische Details zu gewärtigen hat. Wir wissen jedenfalls über die Kunstentwickelung des Mittelalters mindestens eben so viel, wie über die der alten Welt, und die Verschiedenheit besteht nur darin, dass

wir von jener noch mehr zu erfahren hoffen dürfen, als es bei dieser möglich sein wird.

Es scheint daher völlig an der Zeit, jenes weitschichtige Material, das eben seines Umfanges wegen den meisten Forschern nur für ihr engeres Vaterland näher bekannt zu sein pflegt, zusammenzustellen und in innere Verbindung zu bringen. Allerdings kann aber eine solche Arbeit nur dann ihrem Zwecke entsprechen, wenn sie sich auf die Kritik einlässt, das Bild nicht vollständiger auszuzeichnen und abzurunden sucht, als es sich jetzt darstellt, das Sichere von dem bloss Wahrscheinlichen sondert, und Schlüsse und Hypothesen nur als solche aufstellt.

Dies ergiebt die Gränzen meiner Aufgabe. Auf eine vollständige Aufzählung aller Monumente mache ich nicht Anspruch, obgleich ich, wo genügende Nachrichten vorlagen, die Zahl der Beispiele zu vermehren nicht verschmäht habe. Noch weniger ist eine genaue und apodiktische chronologische Fixirung jedes einzelnen Werkes beabsichtigt; es musste mir genügen, verwandte Erscheinungen in Gruppen zu verbinden und ungefähre Zeitbestimmungen zu geben. Bei dem grossen Umfange des Stoffes versteht es sich von selbst, dass ich nicht überall eigene Anschauungen haben, nicht überall auf die urkundlichen Quellen der Angaben zurückgehen konnte. Auch da aber, wo ich eigene Wahrnehmungen hatte, habe ich gern die Schriften Anderer angeführt, um meinen Lesern die Möglichkeit eigener Prüfung und des Anhörens mehrerer Stimmen zu geben. Dass ich aber auch bei der Benutzung solcher Vorarbeiten nicht auf Vollständigkeit Anspruch machen darf, wird sich Jeder sagen, der die Literatur der Kunstgeschichte näher kennt. Keine einzige, selbst der grössesten Bibliotheken, gewährt ein genügendes Material; man muss die Literatur jedes Landes an Ort und Stelle aufsuchen, und findet selbst da nicht Alles.

Zu diesen objectiven, in der Natur des Gegenstandes liegenden Mängeln meiner Arbeit kommen dann noch die persönlichen, deren ich mir sehr wohl bewusst bin. In-

dessen darf ich dabei auf einige Nachsicht rechnen, weil es der erste Versuch ist, das immense, schon jetzt aufgehäufte Material zu bewältigen, und eine einigermaassen vollständige, in die Motive eingehende und alle Länder gleichmässig berücksichtigende Geschichte dieses Zeitalters zu geben. Selbst Kugler's vortreffliches Handbuch hatte doch eine andere Aufgabe, und ausserhalb Deutschlands ist eine einigermaassen genaue Gesammtgeschichte nicht einmal versucht.

Um bei dem näheren Eingehen auf die Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Schulen verständlicher zu werden, habe ich eine grössere Zahl von Abbildungen beifügen zu müssen geglaubt. Bei ihrer Auswahl habe ich im Allgemeinen Guhl's Atlas als allgemein verbreitet, und bei der deutschen Architektur unmittelbare oder durch die leicht zugänglichen Kupferwerke gewonnene Anschauungen meiner Leser vorausgesetzt. Bei dieser sind daher meistens nur Details zum Behufe spezieller Vergleichungen, für die wenig bekannte französische Architektur dagegen grössere Theile des Inneren und Aeusseren gegeben. Mehrere dieser Abbildungen sind bisher unedirt, namentlich in der gegenwärtigen Abtheilung die Nummern 7, 10, 14, 17 und 40 des beigefügten Verzeichnisses der Abbildungen. Ein alphabetisches Register über alle das Mittelalter betreffenden Bände wird am Schlusse desselben gegeben werden.

Inhalt der zweiten Abtheilung des vierten Bandes.

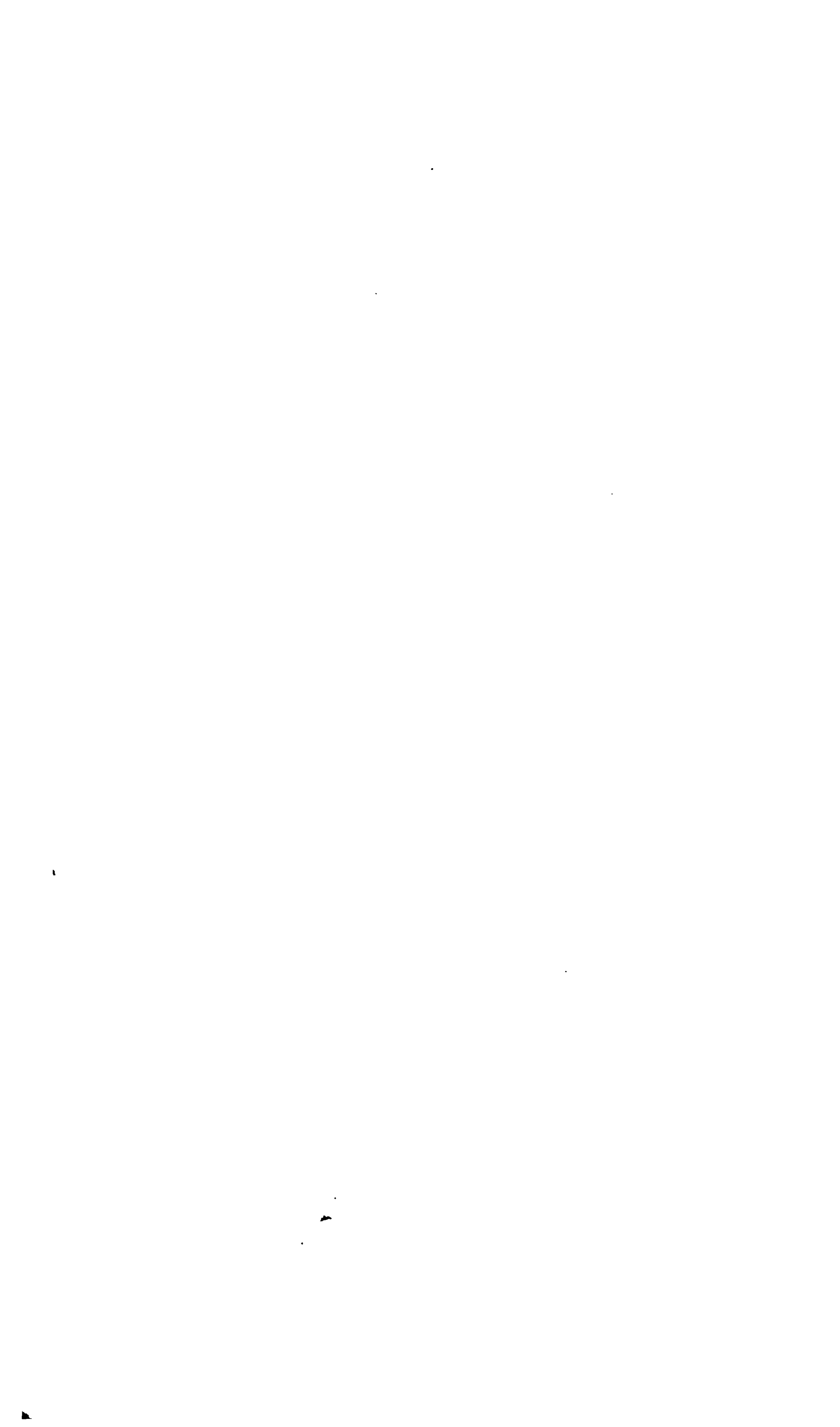
---

*) Ich benutze diese Gelegenheit, um nachzutragen, dass diese Kirche von Einigen auch St. Saturnin genannt wird. Mérimée, Midi, S. 429.

Verzeichniss der Abbildungen.

Siebentes Buch.

Geschichte der romanischen Kunst bis zur Mitte des zwölften Jahrhunderts.



Einleitung.

Begränzung und Epochen des Mittelalters.

Gewöhnlich begreift man unter dem Namen des Mittelalters auch noch das ganze fünfzehnte Jahrhundert, und bezeichnet die Reformation oder die Bildung der grösseren Monarchien und den Beginn des neueren politischen Systems als die Ausgangspunkte der neueren Geschichte. Die Kunstgeschichte kann sich diesem Herkommen nicht fügen; sie findet auf ihrem Gebiete am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts eine bereits seit längerer Zeit begonnene Entwickelung, welche ununterbrochen in die folgenden Jahrhunderte übergeht. Sie muss daher — wenigstens wenn sie das ganze Gebiet der künstlerischen Thätigkeit und alle abendländischen Nationen im Auge hat — den Begriff des Mittelalters beschränken, die neuere Geschichte schon bei einem früheren Zeitpunkte, im ersten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts beginnen. Vielleicht lässt sich indessen diese, von dem älteren Gebrauche abweichende Eintheilung auch für die allgemeine Geschichte rechtfertigen, und eine Darstellung, wie die meinige, welche die Uebereinstimmung der künstlerischen Entwickelung mit der allgemeinen Geschichte

aufzuzeigen beabsichtigt, darf diese Rechtfertigung nicht unversucht lassen.

Es kommt darauf an, nach welchen Grundsätzen man bei Begränzung der Perioden verfährt. Hält man es für nothwendig, auch in der Geschichte selbst Gränzen festzustellen, die so leicht erkennbar sind, wie der Strich in der Tabelle, so muss man freilich nach äusseren, individuellen Ereignissen suchen, die man als den Anfang einer Periode betrachten kann. Für den Schulgebrauch ist dies bequem und für manche Zweige der Geschichte mag es ausreichend sein. Aber ihrem innern Wesen entspricht es nicht. Denn auch in ihr waltet der Geist im Verborgenen, seine Geburtsstunde wird nicht mit lautem Geräusch verkündet, ist den Zeitgenossen selbst nur selten erkennbar. Erst beim späteren Ueberblicke des Geschehenen werden wir gewahr, dass eine Veränderung statt gefunden hat, dass andere Ansichten, andere Verhältnisse eingetreten sind. Jene mächtigen sichtbaren Ereignisse, in welchen der neue Geist schon gestaltet und selbstthätig auftritt, bezeichnen mithin nicht seine Geburt, sondern die Zeit seiner jugendlichen Kraft, sie können nicht zum Ausgangspunkt seiner Geschichte dienen. Wollen wir daher diesen kennen, so müssen wir nach den leisen frühesten Lebenszeichen forschen, durch welche er sich zu erkennen giebt. So gewinnen wir einen Anfang, der vielleicht nicht immer scharf bezeichnet, vielfach schwankend sein kann, der aber dennoch der einzig richtige für eine geistige Auffassung der Geschichte ist.

Freilich ist es, um nach dieser Rücksicht einzutheilen, erforderlich, dass man sich über das Wesen des Geistes der bestimmten Periode klar geworden sei, dass man es nicht bloss in Aeusserlichkeiten, sondern in seinem innern Mittelpunkte erfasse. Dazu aber gehört ein weiterer Abstand, auf dem das Auge nicht mehr von Einzelheiten beirrt

wird. Für nahe gelegene Zeiten ist daher ein solches Verfahren nicht wohl möglich, und dies erklärt, dass man es auf das Mittelalter bisher nicht angewendet hat. Die Geschichtsforschung der letzten Jahrzehnte ist indessen soweit fortgeschritten, dass dieses Hinderniss fortfällt. Wir werden einig sein, dass das Wesen des Mittelalters (das seinen, aus einer andern Betrachtungsweise herstammenden Namen behalten mag) in jener idealen christlichen Stimmung zu suchen ist, welche alle menschlichen Verhältnisse nach höherer, offenbarter Regel behandelte und die Natur nur als den Schauplatz oder das Spiegelbild dieser Offenbarung betrachtete. Nimmt man dies an, so ergiebt sich die richtige Begränzung des Mittelalters von selbst. Es beginnt mit dem Entstehen dieser Auffassung, es hört auf, sobald sich eine andere Betrachtungsweise geltend macht. Daher darf denn das fünfzehnte Jahrhundert nicht mehr dazu gerechnet werden. Zwar bestanden die Formen, die Institutionen, welche das Mittelalter hervorgebracht hatte, zum Theil noch über dies Jahrhundert hinaus; manche von ihnen berühren ja noch unsere Tage. Aber der Geist war aus ihnen gewichen, und seit dem Beginne jenes Jahrhunderts zeigen sich schon in bewussten und noch mehr in unwillkürlichen Aeusserungen die Regungen eines neuen Geistes, der nicht mehr bloss aus der Tradition, sondern auch aus der Natur schöpft und in ihr eine berechtigte Macht anerkennt, desselben Geistes, der im weiteren Verlaufe der neueren Geschichte sich mehr und mehr entwickelt. Allerdings tritt dieser neue Geist vielleicht in der Kunst am entschiedensten hervor, aber auch auf allen anderen Gebieten ist er erkennbar.

Wenn man das Mittelalter in diesem Sinne begränzt, steht dann auch ferner nichts entgegen, es in die drei, naturgemässen Epochen des Wachsthums, der Blüthe und

der Abnahme einzutheilen. Die erste Epoche wird vom zehnten Jahrhundert bis gegen die Mitte des zwölften gehen, wo die Jdeen des abendländischen Gemeinwesens, der geistlichen und kaiserlichen Macht, des Lehnwesens und Ritterthums reifen und bis zur Ausbildung der Hierarchie führen. Jene ideale Auffassung ist hier noch nicht völlig festgestellt, sie erstarkt erst im Kampfe mit der menschlichen Natur und ihren Begierden. Die zweite Epoche, die sich bis gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts erstreckt, zeigt die rasche und durchgängige Anwendung des Systems auf alle Einzelheiten, die Vollendung, so weit sie möglich war, bei noch frischer und ungetrübter Begeisterung. Die dritte beschäftigt sich mit einer Zeit, wo man im Besitze des Errungenen ruhete oder schwelgte und schon begann, die Form für das Wesen zu nehmen, und wo endlich die dadurch entstandenen Konflikte die Entstehung neuer Ansichten beförderten. Einer näheren Rechtfertigung dieser Eintheilung in Beziehung auf die allgemeine Geschichte bedarf es hier nicht. In kunsthistorischer Beziehung entspricht die erste Epoche der Zeit des rein romanischen, die letzte der des vollendeten gothischen Baustyls, während die mittlere den Uebergang, aber im weiteren Sinne des Wortes darstellt, und mithin sowohl den s. g. Transitionsstyl als den frühgothischen umfasst. Wenn dies weniger bequem erscheint, als eine Zweitheilung, welche die romanische und die gothische Kunst völlig sondert, so hat es den Vorzug, die innere Geschichte der Formen, ihre Entwickelung und ihren Zusammenhang anschaulicher zu machen und dem wirklichen Hergange zu entsprechen, wo in der That eine so scharfe Gränze nicht eintrat, sondern eine längere Zeit hindurch Werke der einen und der andern Art nebeneinander entstanden.

Eine weitere Konsequenz dieser Gliederung der Ge-

schichte ist die, dass Italien nicht immer im Vortrage den anderen Ländern angereihet werden kann. In der ersten Epoche schliesst es sich noch näher an sie an, zeigt wenigstens die eine Seite des Hergangs, die Beibehaltung der immer mehr erbleichenden Traditionen des Alterthums, während es in der Entwickelung der neuen dem Mittelalter eigenthümlichen Formen des Lebens sowohl wie der Kunst zurückbleibt. Allein schon in der zweiten nimmt es, freilich mit Benutzung der in den nordischen Ländern gereiften Erscheinungen, einen selbstständigen Aufschwung, geht sofort wenigstens theilweise über die Gränzen des eigentlichen Mittelalters hinaus und beginnt die erste Ausbildung derjenigen Richtung, aus deren weiteren Fortschritten die neuere Geschichte hervorging. Diesen Entwickelungsgang werden wir daher in Italien allein betrachten und dadurch den Uebergang zu der künftigen Periode gewinnen.

Erstes Kapitel.

Historische Uebersicht.

In der allgemeinen historischen Einleitung, welche dieser ganzen Periode vorausgeschickt ist, habe ich versucht, die Eigenthümlichkeiten des Mittelalters, wie sie sich auf allen Lebensgebieten, in den öffentlichen Zuständen, in der Häuslichkeit, in der Wissenschaft äusserten, zusammenzustellen. Dies durfte geschehen, weil im Wesentlichen die geistige Richtung in allen Epochen dieser Periode dieselbe ist, und sich in allen jenen Beziehungen zeigt. Aber sie entwickelte sich nicht sogleich vollständig, sondern erst in einer, dann in der anderen Beziehung, und jede Epoche nahm daher, nach Maassgabe der fortschreitenden Entwickelung und derjenigen Elemente, die sich als neu und aufstrebend vorzugsweise geltend machten, eine andere Gestalt an.

In dem Zeitraume, den wir jetzt zu betrachten haben, treten die strengen, ernsten, allgemeinen Züge vorzugsweise hervor. Es ist die Zeit, wo die Frömmigkeit, die Bussfertigkeit der Völker sich jugendkräftig und gewaltig äussert, wo von ihr getragen die Hierarchie sich ausbildet und das kirchliche Element allen Erscheinungen sein Gepräge aufdrückt. In ihm liegt die Grösse und Bedeutung dieses Zeitalters, auf ihm beruhet auch sein künstlerischer

Charakter, das Schöne und Anerkennenswerthe, wie das Schwache seiner Leistungen. Alle Erscheinungen dieser Zeit erinnern uns an jenen oft erwähnten Ausspruch eines französischen Chronisten, dass die Welt, ihre alte Tracht ablegend, die weissen Feierkleider der Kirche angezogen habe. Diese Aeusserung ist bei ihm zunächst auf den Anfang des elften Jahrhunderts, auf die Stimmung bezogen, welche durch den chiliastischen Wahn von dem bevorstehenden Untergange der Welt entstanden war; allein auch dieser Wahn ging nur aus der vorherrschenden religiösen Richtung und ihrer damaligen Färbung, aus dem Geiste hervor, der auch schon vor dem Jahre 1000 herrschte und die Gemüther für solche Besorgnisse empfänglich machte, der sich aber auch später erhielt und sich nicht bloss auf die Einzelnen und auf die Gegenden beschränkte, in welchen jene Besorgnisse wirklich Eingang fanden, sondern alle Länder und schon das zehnte Jahrhundert erfüllte.

Um indessen diese kirchliche Begeisterung und die Gestalt, in der sie sich äusserte, zu begreifen und zu würdigen, dürfen wir den Blick nicht bloss auf die Kirche richten. Die Macht, welche sie erlangte, beruhete auf den politischen Verhältnissen, auf dem Bildungszustande der Völker. War die Ausbildung der Kirche die nach göttlicher Anordnung diesem Zeitalter gegebene Aufgabe, so waren jene weltlichen Verhältnisse doch die Mittel zu ihrer Lösung; sie gaben auch dem kirchlichen Elemente seine Färbung und Gestalt. Die Kirche erlangte ihre Stellung nicht bloss aus sich selbst, nicht bloss durch die Macht und Wahrheit der göttlichen Lehre, die sie vertrat, sondern auch durch die veränderte Stellung der Nationen.

Vergleichen wir die erste grosse Periode des Mittelalters, die vom Untergange des römischen Reichs beginnt und mit der Zersplitterung der karolingischen Monarchie

schliesst, mit dem Zeitalter, zu dem wir jetzt übergehen, so erkennen wir sofort, dass in jener das Leben sich formlos und unsicher bewegt, nur vorübergehend durch einzelne grosse Persönlichkeiten getragen wird, während in diesem alsbald sich bestimmte Formen und Gegensätze bilden, welche allen Erscheinungen eine mehr geregelte Gestalt geben. Forschen wir dann weiter nach den begründeten Ursachen dieser Veränderung, so finden wir, dass sie hauptsächlich eben in der Zersplitterung jener karolingischen Monarchie, in dem Entstehen verschiedener Nationen, in dem Hervortreten germanischer Elemente liegen. Nachdem das römische Reich durch die Germanen gefallen war, nachdem sich ihre Stämme in den verschiedenen Ländern desselben ansässig gemacht, in verschiedener Dichtigkeit und Kraft mit Bewohnern desselben gemischt hatten, traten zunächst römische Gedanken, namentlich der Begriff einer grossen politischen Herrschaft, einer Weltmonarchie, in den Vordergrund. In ihnen allein glaubte man das Mittel staatlicher Ordnung zu finden. Aber weder das germanische Gefühl, noch die Bedürfnisse der Kirche fanden dabei ihre Befriedigung. Beide verlangten eine Freiheit, welche mit jenen imperatorischen Ideen nicht zu vereinigen war, und die Reaktion dieses germanischen Freiheitsgefühls brach endlich jene Weltmonarchie und gab auch der Kirche eine günstigere Stellung.

Das grosse Ereigniss, mit dem dieser Prozess begann, war das Auftreten der Deutschen als einer selbstständigen Nation. Dadurch, dass Deutschland sich aus der Masse des karolingischen Ländergebietes sonderte, dass ein reingermanisches, ungemischtes Volk einen mächtigen Staat bildete, dass es mit Italien, dem Lande überwiegend römischer Färbung, mit der Kirche, der Vertreterin der Tradition, in Gegensatz und Verbindung trat, begann die bes-

sere Regelung des abendländischen Gemeinwesens, in welchem nun auch die anderen, aus germanischen und romanischen Elementen verschiedenartig gemischten Völker allmälig zum Selbstgefühl gelangen und die ihnen angemessene Stellung suchen konnten. Die völlige Ausbildung des nationalen Elements gehört zwar erst der folgenden Epoche an, aber schon der erste Beginn dieser Gestaltung, der mit dem Auftreten des deutschen Volks zusammenfällt, gab eine klarere Anschauung der Verhältnisse.

Daraus ging auch die konsequentere Ausbildung der Hierarchie hervor. Unter der karolingischen Weltmonarchie musste die schutzbedürftige Kirche unterwürfig und als eine Staatsanstalt erscheinen. Den jungen, der Bildung und kirchlicher Leitung bedürftigen Nationen gegenüber lernte sie ihren Beruf und ihre Macht fühlen. Das Element der Einheit, die Tradition römischer Bildung, kam nur ihr allein zu Statten, während das germanische Element der Freiheit und Naturfrische den Völkern verblieb.

Auf diesem Gegensatze beruhete die ganze Gestaltung der Zeit. In allen Beziehungen stand die Tradition mit ihrem christlichen Gehalte, mit den Ueberlieferungen und Anforderungen römischer Civilisation der begehrlichen Naturkraft der Völker gegenüber. Es gingen daraus Verhältnisse hervor, die einigermaassen denen eines Kolonistenstaates gleichen, der nach den Gesetzen und Regeln des Mutterlandes regiert wird, sich denselben halb widerstrebend, halb mit ungeschickter Bereitwilligkeit unterwirft. Hier kam dazu, dass das herrschende geistige Prinzip nicht von einem noch lebenden Volke getragen wurde, dass es vielmehr auf schriftlicher, oft unvollkommen verstandener Ueberlieferung beruhete. Daher entstanden denn überall Konflikte zwischen dieser abstrakt aufgefassten und nur in den allgemeinen Beziehungen verstandenen Gesetzlichkeit

und den rohen und für die Anwendung jener Gesetze nicht vorbereiteten Sitten und Bedürfnissen der Völker. Freilich begannen nun zwar, eben weil die Tradition nicht von einem lebenden Volke getragen wurde, beide Elemente zu bestimmterer Gestaltung zu verschmelzen. Die Kirche konnte nicht umhin, die nationalen Bedürfnisse einigermaassen zu berücksichtigen, ihre Mitglieder gingen aus den Völkern hervor, auf der Jugendkraft derselben, auf ihrer Hingebungsfreudigkeit beruhete ihre Stärke. Die Völker erkannten andererseits die Kirche als ein Bedürfniss zu ihrer eigenen Organisation an. Aber die Verschmelzung war erst im Werden, die Elemente rangen noch mit einander, machten sich gesondert geltend; bald trat die abstrakte, auf die Bedürfnisse wirklicher Menschen noch nicht eingerichtete Konsequenz der Lehre, bald die rohe, ungezügelte Naturkraft hervor. Es ist ein Zeitalter des Kampfes, aber eines Kampfes, der zur Ordnung, zur Gestaltung des Lebens führt, die heroische Zeit des Mittelalters. Die modernen Völker standen ungefähr auf der Stufe ihrer Entwickelung, wie die Griechen vor und in dem trojanischen Kriege. Auf dieser Entwickelungsstufe haben alle Völker, wie auch die einzelnen Menschen in einer gewissen jugendlichen Epoche des Lebens, eine Neigung zu abstraktem Thun und Denken, die sich neben dem erwachenden Gefühle geltend macht. Sie kennen keine Unterschiede, sie wenden die Regel rücksichtslos, aber nur in den allgemeinen Beziehungen an, und gestatten sich daneben Aeusserungen ihrer noch ungebrochenen Triebe. Daher erscheint denn in solchen Zeiten stets das allgemeine Leben ausgebildeter und fester, als das individuelle. Dies giebt einestheils grossartige Züge, ein Vorherrschen der religiösen und patriotischen Beweggründe vor den Rücksichten des Eigennutzes, andererseits aber das Schauspiel frischer, aber roher und ungezügelter

Kraftäusserungen. Gilt dies schon einigermaassen von den Griechen des homerischen Zeitalters, so tritt es bei den germanischen Völkern noch viel auffallender hervor, weil eben die allgemeine Regel der Kirche und des Staates eine fremdere und abstraktere war. Einen Homer, der mit ungeschminkter Wahrheit schildert, konnten diese Zeiten nicht haben, aber auch die unbehülfliche Latinität der Chronisten lässt uns Züge erkennen, die an die homerischen Helden erinnern. Dieselbe Einfachheit und Derbheit der Sitten, dieselbe Naivetät des Ausdrucks, die Offenheit leidenschaftlichen Begehrens und dann wieder die weiche Gutmüthigkeit, welche dem rauhen Krieger plötzliche Thränengüsse entlockt. Aber freilich finden wir bald, dass wir nicht Griechen, die schon durch blossen Instinkt zum Edlen und Schönen geneigt sind, sondern harte, trotzige Naturen, maasslos in Genüssen und im Zorne, vor uns haben. Es ist nicht zu läugnen, dass die germanischen Völker in dieser Epoche starrer und unlenksamer sind, als in den Tagen Theoderich's und Karl's; die Aeusserungen sind greller, gewaltsamer, die Charaktere eigenwilliger und selbst bösartiger, zu einer sanften, schonenden Erziehung waren sie daher nicht geeignet, die Kirche musste ihnen gegenüber mit unbeugsamer Strenge auftreten. Aber ein gewisses Recht hatte ihre natürliche Anlage doch auch, der Vernichtungskrieg, den die Kirche gegen sie führte, war, wenn auch nothwendig, doch tragisch. Auch war diese Volkskraft ihr nicht durchaus feindlich, sie gab ihr auch die Mittel des Kampfes. Auf dem Boden römischer Civilisation wäre diese Kirche nie erstarkt, nur im Streite mit dieser rohen Naturkraft konnte sie ihre Stärke kennen lernen, nur aus diesen kräftigen Stämmen ihre Vorkämpfer und ihre treuen Schaaren erhalten. Jenes Element roher Derbheit lebt daher auch in der Kirche, das Gefühl des

Widerstrebens stellt sich auch bei ihren Dienern ein. Daher neben den vorherrschenden Zügen strenger, grossartiger, aber auch oft pedantischer Regelmässigkeit, so wie ernster kirchlicher Weihe auch ein Zug des Trüben und Elegischen. Man liebte sonst wohl das Mittelalter im Ganzen mit dem Beiworte des finsteren zu bezeichnen; so wenig es in den späteren Jahrhunderten diesen Namen verdient, für diese Anfangszeit ist er nicht unpassend. Denn allerdings jene wohlthätige Klarheit der Civilisation, welche, gleich dem Tageslichte, den Zusammenhang von Ursachen und Wirkungen leicht erkennbar macht, den Ereignissen den täuschenden Schein des Wunderbaren entzieht und den Entschlüssen und Handlungen grössere Sicherheit giebt, fehlte diesen Jahrhunderten. Aber das Licht des Tages dringt nicht in die geheime Werkstätte der Natur, nicht in die inneren Falten des Herzens, und zerstreut uns durch die Menge der Einzelheiten, während in der Dämmerung die ruhig grossen Massen des Weltganzen anschaulich werden und das Gemüth zu andächtiger Beschauung anregen. Auch die moralische Dämmerung dieser Jahrhunderte war daher unzweifelhaft günstig, um die Gemüther zu frommer Ergebung zu stimmen; nur in ihr konnte der riesenhafte Bau der Kirche in seiner wahren Grösse erstehen.

Die politischen Verhältnisse und der Bildungsgrad in den verschiedenen Ländern des Abendlandes waren einander sehr ähnlich; die Kirche, indem sie das gesammte Abendland mit einem Netze von geistlichen Anstalten überzog, mit gleicher Sprache, in gleichem Geiste überall wirkte, brachte eine noch grössere Uebereinstimmung hervor. Neben dieser Gleichheit in den Hauptsachen bestanden zwar unzählige lokale Verschiedenheiten, die aber gerade durch ihre Menge ihre Bedeutung verloren, und als untergeordnete

Zufälligkeiten erscheinen. Wichtig war zunächst nur der Unterschied Deutschlands von den romanischen Völkern. Während in Deutschland eine durch Abstammung und Schicksale einige Nation bestand, wohnten in den romanischen Ländern mehrere Stämme, Ureinwohner und Germanen verschiedenen Ursprungs, in Sprache, Recht und Sitten von einander abweichend, in bunter Mischung nebeneinander. Zufälligkeiten mancher Art hatten hier dem einen, dort dem anderen Elemente das Uebergewicht gegeben und eine Menge widerstrebender Ansprüche erzeugt. Eine grosse fürstliche Macht, welche im Stande gewesen wäre, dies Chaos zu ordnen, konnte sich nicht bilden, und die einzelnen Lehnsherren, welche durch Gewalt, List oder allmäligen Erwerb einen Territorialbesitz erlangt hatten, verheerten das Land durch ihre Fehden. Hier war in der That die Kirche der einzige Gegenstand aller Hoffnung und der Frömmigkeit ein Trieb nach Erlangung politischer Einheit und Ordnung beigegeben.

In Deutschland standen die Verhältnisse viel günstiger. Hier fehlten zwar die Ueberreste älterer Civilisation, die sich bei jenen noch erhalten hatten, aber es besass eine grössere nationale Einheit und hatte neben den Mängeln des Naturzustandes auch seine Vorzüge, Einfachheit und Empfänglichkeit. Hier war wirklich jungfräulicher Boden, auf dem die Saat des Christenthums rasch gedieh, hier war die politische Aufgabe minder verwickelt, es bedurfte nur schlichten Verstandes und festen, durchgreifenden Willens, um die Ordnung herzustellen und die reichen Kräfte der Nation zu leiten. Der richtige Sinn des Volkes wusste die Männer zu finden, deren es bedurfte. Die ersten Fürsten des sächsischen Hauses, Heinrich und Otto, sind wahrhaft grosse Männer, einfache, gediegene Charaktere, kräftig, rastlos thätig; ihre Rechtlichkeit und Milde fanden

bei Deutschen und Ausländern Anerkennung *). Aber ihre Grösse hat etwas bäuerisch derbes; sie halten sich schlecht und recht an das Nöthige und Nützliche. Auch hatten sie ein zwar rohes, aber unverdorbenes Volk vor sich, das die Segnungen staatlicher Ordnung zu schätzen wusste und seinen Fürsten dankbar entgegen kam. So gelang es ihnen, im Inneren des Landes Frieden und Ruhe herzustellen, im Auslande Ansehen und Macht zu erwerben. Es verbreitete sich über Deutschland ein Gefühl bisher unbekannten Wohlbehagens; die Chronisten rühmen, dass die Welt glücklich war, so lange Otto das Scepter führte; sie wagen es auszusprechen, dass das goldene Zeitalter zurückgekehrt sei **). In der That erlangte Deutschland durch Otto's kräftiges Walten eine innere Einheit und äussere Macht, wie vielleicht zu keiner anderen Zeit. Von der Trennung geistlicher und weltlicher Gewalt war noch nicht die Rede. Der Bischof von Rom stellte sich gern unter den Schutz des mächtigsten Fürsten, erkannte ihn als Kaiser, als das Oberhaupt der Christenheit an, und die deutsche Geistlichkeit, so angesehen und thätig sie war, bildete doch mehr einen Stand hochgestellter Beamten, als eine widerstrebende und feindliche Macht. Auch von weltlicher Seite hatten diese Fürsten keinen grossen Widerstand. Das Lehnwesen war erst im Werden und die Rechte der Herzöge waren sehr unbestimmt. Aber dennoch glich ihre königliche Gewalt keinesweges der Herrschaft römischer Imperatoren; in dem

*) Widekind (bei Pertz p. 435) von Heinrich sprechend: Regum maximus Europae, omni virtute animi corporisque nulli secundus, relinquens filium sibi majorem. — Wilhelm v. Malmesbury (ed. Hardy, p. 101), Otto maximus, nihil probitatis debens omnibus ante se imperatoribus, virtute et gratia mirabilis.

**) Mundus erat felix dum Otto sceptra gerebat. Chronogr. S. bei Leibnitz, I. S. 187. — Temporibus suis aureum saeculum. Dithmar Mers.

deutschen Rechtsbegriffe, in der Selbstständigkeit des freien Eigenthümers fand sie eine Schranke. Sie beruhte mehr auf Anerkennung und Ansehen, als auf äusseren Mitteln; es geht ein gutmüthiger, verständiger, schlichter Geist durch diese Zeit, und der deutsche Nationalcharakter zeigt sich im günstigsten Lichte.

So konnte es indessen nicht bleiben. Bei zunehmender Gesittung wurden die Mängel des bisherigen Naturzustandes fühlbarer, bei dem Eintritt in die Völkerfamilie des Abendlandes mussten die Deutschen den Wunsch empfinden, sich die römische Bildung, auf der die Kirche beruhete und welche das Mittel der Civilisation war, in höherem Grade anzueignen. Es kamen politische Gründe hinzu. Otto I., nachdem er die Kaiserkrone empfangen, war nicht mehr blos ein deutscher Fürst, er hatte das verhängnissvolle Band seines Landes mit Italien geknüpft, er musste sich der Reihe römischer Imperatoren anschliessen. Für sich eroberte er mit starkem Arm eine italienische Gemahlin, für seinen Sohn warb er um eine byzantinische Kaiserstochter, sein Enkel war der Abkömmling dieser Griechin. Auch blieb es nicht bei diesen äusseren Beziehungen, die ganze Kraft der Nation wandte sich mit Eifer und Erfolg auf klassische Studien. Was Ottfried im neunten Jahrhundert emphatisch gesagt hatte, dass die Welt von den Gedichten der Lateiner beherrscht werde, wurde nicht lange darauf gewissermaassen zur Wahrheit. Das Kaiserhaus ging auch hier voran. Otto's Bruder Bruno, Erzbischof von Köln, war ein leidenschaftlicher Freund der Wissenschaft, der alle Gelehrten an sich zog, mit ihnen disputirte und seinen Bücherschatz auf seinen Reisen mit sich führte. Hedwig, Otto's Nichte, konnte im Griechischen unterrichten, Gerberga, eine andere Verwandte des kaiserlichen Hauses, war die Lehrerin jener Nonne Roswitha, welche geistliche

Dramen, nach dem Vorbilde des leichtfertigen Terenz, dichtete. Allein diese Studien waren nicht eine blosse Mode des Hofes; sie wurden in den Klosterschulen mit solcher Gründlichkeit getrieben, dass anerkannterweise im elften Jahrhundert die deutsche Geistlichkeit den Vorzug grösserer Gelehrsamkeit vor der aller anderen Länder hatte.

Es ist auf den ersten Blick auffallend, aber bei genauerer Betrachtung erklärbar, dass diese Studien hier besseren Erfolg hatten, als bei den romanischen Völkern. Diese sahen die lateinische Sprache als ein ererbtes Eigenthum an, auf das sie keinen grossen Werth legten und mit dem sie beliebig schalteten. Die Deutschen dagegen hatten, vermöge der völligen Verschiedenheit ihrer Landessprache, keine Veranlassung, beide zu mischen, betrachteten die Latinität als Organ der Kirche und geistiger Ueberlegenheit mit Ehrfurcht, begriffen die Vorzüge des klassischen Styls, eigneten ihn sich mit Begeisterung an, hingen an diesem mühsam erworbenen Gute mit äusserster Liebe. Das brachte dann verschiedenartige Folgen hervor. Wir finden bei manchen Historikern des elften Jahrhunderts, bei Hermann dem Lahmen, Adam von Bremen und besonders bei Lambert von Aschaffenburg eine Klarheit der Gedanken und des Vortrags, verständige, milde Urtheile und einen weiten, ruhigen Ueberblick über die Verhältnisse, der uns zeigt, dass sie von ihren römischen Vorbildern nicht blos die Form klassischer Rede erlernt haben. Man darf nicht zweifeln, dass diese Fortschritte der Gelehrten auf die Nation im Ganzen zurückgewirkt, ihre Civilisation beschleunigt haben. Allein es war damit andererseits eine Vernachlässigung, ein Aufgeben vaterländischer Traditionen verbunden, wie wir es selbst bei den romanischen Nationen nicht finden. Die Sagen des keltischen Stammes im Norden Frankreichs und im Süden Brittaniens erhielten sich in la-

teinischen Uebersetzungen, um später wieder in die Nationaldichtung überzugehen. In Deutschland dagegen verschwanden jene alten Heldenlieder, die Karl der Grosse noch sammelte und deren Reiz überall empfunden wurde, wo deutsche Stämme sich niederliessen, fast gänzlich. Zu Ottfried's Zeiten waren sie noch mächtig; er versuchte in seiner Evangelienharmonie, sie durch geistliche Dichtung in deutscher Sprache zu verdrängen *), aber auch darin fand er keine Nachfolger, die Dichtung wurde ausschliesslich lateinisch und gelehrt, und die Neigung, vaterländische *Stoffe* zu bearbeiten, zeigte sich nur ausnahmsweise und verschwand bald ganz **). Die Sänger jener alten Lieder, sonst die Zierde der Feste, wurden zu niedrigen Possenreissern, denen ernstere Fürsten den Zutritt an ihren Höfen versagten ***). Auch in politischer Beziehung gab die Hinneigung zum Alterthume wenigstens einen sehr zweideutigen Gewinn. Schon jene besseren Historiker wenden zuweilen römische, für ganz andere Verhältnisse ausgeprägte Phrasen auf deutsche Zustände an †), und diese

*) Ottfried in der Vorrede der Evangelienharmonie bekundet diese Absicht: ut ludum secularium vocum delerent, somnia inutilium rerum noverint declinare.

**) Die Bearbeitung der romanischen Sage von Walther und Hildegunde durch den Mönch Ekkehard in lateinischen Hexametern ist auch dafür das einzige Beispiel. Dass dies merkwürdige lateinische Gedicht nicht, wie Fauriel, poésie provencale, will, auf provenzalischem Boden entstanden sei, ist unzweifelhaft erwiesen.

***) Widekind beruft sich noch auf diese Sänger: Ut a mimis declamabatur. Heinrich III. dagegen, wahrlich kein frömmelnder Fürst, bei seiner Krönung in Ingelheim: in vano histrionum favore nihili pendendo, utile cunctis proposuit exemplum, vacuos eos et moerentes dimittendo (Glaber Radulph).

†) So lässt Widekind nach gewonnenen Schlachten Heinrich und Otto von ihren Heeren zu Imperatoren ausrufen; offenbar in falsch verstandener Anwendung einer antiken Phrase. Denn beide waren längst Könige, und dass die Kaiserwürde nicht vom Heere verliehen wurde, verstand sich von selbst.

2*

Verwechselung der Gelehrten wurde, vermöge der Uebertragung der römischen Kaiserwürde auf die deutschen Könige, praktisch. Diese wurden dadurch in dem Glauben eines höheren, von oben verliehenen Rechtes bestärkt, traten mit Ansprüchen auf, welche sie nur vorübergehend und unvollkommen durchführen konnten, wendeten ihre Kraft entfernten Dingen zu und vernachlässigten das Heimische und Nahe. Es bildete sich dadurch im deutschen Volke eine Scheidung der Theorie und des Lebens, welche noch bis auf unsere Tage nachwirkend ist. Der Begriff der kaiserlichen Gewalt und der Einheit des Reiches wurde der Nation tief eingeprägt, während im Leben manches Widerstrebende bestehen blieb oder sich ausbildete. Unter der kräftigen und klugen Regierung der ersten salischen Kaiser stieg die königliche Gewalt noch immer, aber gerade die hierauf gegründete Steigerung der Ansprüche brachte schon ihre nächsten Nachfolger zum Falle, und die Vortheile jener klassischen Richtung verblieben ausschliesslich der Kirche. Die logische und juristische Präzision der lateinischen Sprache sagte ihrer strengen Gesetzlichkeit zu, und die Bildung gab den gelehrten Geistlichen ein entschiedenes Uebergewicht über die Laien. Diese dagegen, kaum noch aus dem Zustande ursprünglicher Rohheit hervorgegangen, wurden durch den Klang der fremden Sprache und durch den grösseren Umfang der Schulwissenschaften mehr und mehr zurückgeschreckt; sie verliessen daher den von Karl d. Gr. und den sächsischen Fürsten eingeschlagenen Weg, und die Trägheit der Standesgenossen machte bald die Unwissenheit zur Ehrensache *). Indem aber die Laien auf

*) Wippo klagt die deutschen Laien im Gegensatze gegen die besser unterrichteten Italiener ausdrücklich eines Vorurtheils an: „Solis Teutonicis vacuum vel turpe videtur, ut doceant aliquem, nisi clericus accipiatur.“ (Panegyr. ad Henr. III. bei Canis. Lect. ant. II. p. 196.)

geistige Bildung verzichteten und sie den Geistlichen allein überliessen, war die Einheit der Nation gebrochen. Jener Gegensatz des Romanischen und Germanischen, der bei den anderen Nationen durch die bunte, gährende Mischung der Bestandtheile verdunkelt wurde, trat hier in voller Kraft zu Tage. Gelehrte und Laien, Kirche und Kaiser standen sich schroff und widersprechend gegenüber. Es konnte nicht fehlen, dass die geistliche Macht zunächst siegte. Die Ottonen hatten den päpstlichen Stuhl besetzt, das höchste irdische Regiment ungetheilt in Händen gehabt. *Heinrich* II., der letzte Sprössling des sächsischen Stammes, gab zuerst das Beispiel der Unterwerfung unter die Kirche, flehete in tiefster Unterwürfigkeit, wo das Wort seiner Vorfahren Befehl gewesen wäre. Heinrich IV. musste sich unfreiwillig der äussersten Demüthigung unterwerfen. Gerade die eigenthümlichen Verhältnisse Deutschlands, die nationale Einheit, das auf ihr beruhende weit umfassende Königthum und die damit verbundene Kaiserkrone bewirkten es, dass hier sofort die Frage über die Gränzen kirchlicher und weltlicher Macht in ihren äussersten Konsequenzen zur Sprache kam. Es fragte sich, ob die Kirchenämter, vermöge des damit verbundenen Besitzes, dem Fürsten lehnspflichtig, oder ob sie völlig unabhängig sein, einen Staat im Staate bilden sollten. Jener innere Zwiespalt zwischen der lateinisch-kirchlichen Welt und der deutschen Nationalität wurde daher sofort zum offenen Kampfe, in welchem die edelsten Helden der fränkischen und schwäbischen Dynastie erlagen oder verbluteten, und an dessen Folgen Deutschland bis auf die heutige Stunde krankt.

In den romanischen Ländern, wo Volkssprache und Latinität sich nicht so fremd gegenüber standen, war die Geistlichkeit weder so gelehrt, noch so vorwurfsfrei, wie

in Deutschland; sie näherte sich den Laien mehr und wurde von ihrer Rohheit und Verderbniss ergriffen. Italien sank dadurch bis auf die tiefste Stufe sittlichen Verfalls. Günstiger gestalteten sich, wenn auch nur allmälig, die Verhältnisse in Frankreich. Die Geistlichkeit, wenn auch weniger strenge, wie in Deutschland, behielt doch das Bewusstsein ihres Berufs und erlangte, eben dadurch, dass sie dem Volke näher stand, seine Gefühle theilte, ein Mittel zu kräftigerer Einwirkung auf dasselbe. Die Ritter und Edeln, so wild und kriegerisch sie erschienen, konnten sich nicht völlig der Bildung entziehen, deren Sprache sie, wenn auch unvollkommen, verstanden und sprachen; sie wussten daher sowohl die Mahnungen der Geistlichen zu würdigen, als andererseits ihren Anmaassungen Schranken zu setzen. Kampf und Verwirrung und die Sehnsucht nach kirchlicher Abhülfe waren zwar hier nicht geringer, als in Deutschland; ja, dies Gefühl äusserte sich hier selbst wärmer und enthusiastischer, wie dort. Aber der Enthusiasmus für die Kirche war hier nicht gegen die staatliche Macht gerichtet; diese beruhete nicht, wie in Deutschland, auf theoretischem Grunde, auf dem Gedanken einer höheren, mit der Kirche zusammenhängenden Bedeutung, sondern auf einem der Kirche unzugänglichen Titel, auf allmäliger privatrechtlicher Erwerbung. Zwar war Hugo Capet von anderen Grossen erwählt, aber nicht diese Wahl, sondern seine Hausmacht war seine Stärke. Er blieb in seinem Erbe, das Königthum haftete an der Grafschaft Paris und dem Herzogthume Francien, und Frankreich konsolidirte sich nur langsam mit diesem festen Kerne der Monarchie. Die Verhältnisse zwischen Staat und Kirche gestalteten sich daher hier ganz anders. Sie begannen zwar wie in Deutschland; König Robert war dem Priesterthume unterwürfig wie sein Zeitgenosse Heinrich II., und

bald nachher entstanden Konflikte zwischen der geistlichen und weltlichen Macht, wie dort. Aber sie berührten nicht die Wurzeln königlicher und päpstlicher Rechte, es waren nur einzelne, oft ganz persönliche Fälle, bei welchen man ohne weitere Folgen nachgeben oder sich vergleichen konnte. Auch zeigte sich schon bei diesen Streitigkeiten die Geistlichkeit oft auf der Seite der Fürsten. Gerade die grössere Spaltung des Landes bewahrte es vor der Gefahr des weltumfassenden Kampfes, der Italien und Deutschland verheerte. Die einige Kirche fand nicht Einen Gegner, *dessen* Machtanwuchs sie fürchten, gegen den sie kämpfen konnte, sie zersplitterte ihre Kräfte an Vielen, war mehr auf individuelle und folglich moralische, als auf allgemeine, rechtliche Einwirkungen angewiesen, hatte aber in jenen durch die grössere Bildung und Zugänglichkeit der Laien auch bessere Erfolge. Kirchliche und weltliche Elemente verschmolzen, und es bildeten sich Erscheinungen, in denen jener Kampf ausgeglichen oder seine Gewalt durch Mittelglieder gebrochen war.

Dahin gehörte zunächst das Ritterthum. Frankreich war seine Wiege; um die Mitte des elften Jahrhunderts kommt der Gottesfriede, der erste Gedanke eines gemässigten, nicht unchristlichen Waffengebrauches auf; bald darauf findet sich auch schon die Spur von Turnieren, von einer Gemeinsamkeit, welche die Nothwendigkeit herbeiführte, auf die sittliche Haltung der Standesgenossen zu achten und selbst für eine angemessene Erziehung derselben zu sorgen. Der ritterliche Unternehmungsgeist war also mit religiösen und moralischen Rücksichten in Verbindung gebracht, fand in ihnen einen Gegenstand erlaubter Begeisterung und konnte sich, ohne auf Selbstständigkeit und weltliche Freiheit zu verzichten, in Thaten und Aufopferungen zu Ehren Gottes und seiner Heiligen auslassen.

Bald wetteiferten Ritter und Edelfrauen in den niedrigsten körperlichen Diensten für die Erbauung von Klöstern und Kirchen, bald pilgerten die Kampflustigen nach Spanien, um sich der einheimischen, unchristlichen Fehdelust zu entziehen oder die im Kampfe begangene Sünde in neuem Kampfe gegen die Ungläubigen abzubüssen. Immer häufiger wurden die Wallfahrten nach dem Grabe des Herrn selbst, und die Rückkehrenden reizten durch die Schilderung erduldeter Leiden die Phantasie ihrer Zuhörer und den Zorn gegen die Saracenen, die unwürdigen Besitzer der heiligsten Stätten. Der Gedanke des Kreuzzugs war *reif* und wurde plötzlich zur That.

Die Kreuzzüge gaben den Anstoss zu einer durchgreifenden Umgestaltung aller Verhältnisse. Zunächst bewirkten sie die völlige Ausbildung des Ritterthums; in der gesteigerten Erregung, welche die Betretung des geweiheten Bodens hervorbrachte, in den aus Demuth und Selbstgefühl gemischten Empfindungen der Sieger, bei der Nothwendigkeit einer Absonderung der Gebildeteren von dem grossen Haufen und dem dadurch hervorgerufenen Bedürfnisse einer strengeren Disciplin entwickelten sich die ritterlichen Begriffe mit allen ihren Konsequenzen und wurden nach der Heimkehr mehr und mehr in Ausführung gebracht. Durch das Ritterthum bekam aber auch die ganze Laienwelt Anregung und Veranlassung zu freierer Entwickelung; das Streben der Städte nach bürgerlicher Freiheit, der Fürsten nach Feststellung und besserer Anwendung ihrer Rechte, der Schule nach einer höheren Wissenschaftlichkeit, endlich der Völker im Ganzen nach geregeltem Gebrauche der Nationalsprachen hatten von da ihren Anfang. Allerdings zeigten sich die Resultate dieser Bestrebungen erst in der folgenden Epoche recht deutlich, aber die Anfänge derselben fallen schon in diese, und das Bewusstsein grosser Ereignisse

und zukünftiger Veränderungen versetzte die Welt in eine Spannung und Aufregung, welche allen Erzeugnissen einen eigenthümlichen Charakterzug verleihet.

Vorzüglich gilt dies von den romanischen Ländern. Deutschland war von diesem neuen Geiste weniger ergriffen; es hatte unter den Ottonen eine grosse Periode des Erwachens und schnellen Erblühens so eben durchlebt und hing an dieser Vergangenheit. Ungeachtet des harten Kampfes gegen die Hierarchie hatte das Königthum hier noch immer eine hohe Bedeutung. Es konnte augenblicklich erliegen, aber es blieb dem Begriffe nach bestehen, hob sich von Zeit zu Zeit wieder in ganzer Grösse, wurde angerufen und vorausgesetzt, griff an den entferntesten Stellen des grossen Reiches ein. Wie auch die einzelnen Glieder des Volkes denken, ob sie mehr für die Kirche oder für die Sache des Kaisers eifern mochten, stets hatten sie das Bild einer grossen Einheit vor Augen. Selbst der Kampf zwischen beiden Mächten, selbst das Leiden und die Schmach der Kaiser oder der Päpste gab ein grossartiges, tragisches Schauspiel, neben dem die Leiden und Freuden der Liebe oder des ritterlichen Lebens kleinlich erscheinen müssten. Auch war das Ritterleben hier in der That noch theils zu roh theils zu schlicht, von der Pflicht der Römerzüge und anderer Lehnsdienste zu sehr erfüllt, um poetische Eindrücke zu geben. Besonders aber stand das Verhältniss der deutschen Nation zur Kirche der romantischen Auffassung des ritterlichen Berufs entgegen. Bei dem immer wieder entbrennenden Kampfe des Kaiserthums mit der Kirche musste jeder Einzelne für oder wider Partei ergreifen, eine Mischung geistlicher und weltlicher Elemente, wie sie dem Ritterthume zum Grunde lag, konnte hier nicht gedeihen. Dagegen zeigten die Städte dasselbe Freiheitsstreben wie in Frankreich, und die Fürsten be-

griffen ebensowohl wie dort, dass es ihr Vortheil sei, sie zu begünstigen. Allein dies bürgerliche Element, obwohl eine wichtige Neuerung, nährte nicht den hier ohnehin schwachen Keim der Ritterlichkeit, sondern trug dazu bei, den Sinn des Landes nüchtern zu erhalten. So finden wir denn auch Deutschland beim Beginne der Kreuzzüge; kein grosser Fürst aus national-deutscher Gegend betheiligte sich daran, und das Volk verhöhnte die durchziehenden Kreuzfahrer als Wahnsinnige, welche Ungewisses statt des Sicheren erstrebend ihr Geburtsland thöricht verliessen *).

Freilich verhinderten alle diese Umstände nicht, dass Deutschland sich der allgemeinen Strömung anschloss, dass es ein lebendiges Glied des durch so viele innere Bande zusammengehaltenen abendländischen Gemeinwesens blieb. Aber es ist am Schlusse dieser Epoche nicht mehr das vorherrschende Land, es bleibt stehen, während andere Länder, namentlich Frankreich und England, schon im Uebergange zu der geistigen Richtung der folgenden Epoche begriffen sind. Es behält den schlichten Sinn, die klassische und theoretische Richtung, das Vorherrschen der allgemeinen und einfachen Verhältnisse, während sich dort ein phantastischer Aufschwung, eine geschickte Benutzung des Faktischen, ein Streben nach Neuerungen, eine reiche Mannigfaltigkeit des Individuellen zeigt. Wir können diese Verschiedenheit in dem Gange der Ereignisse, in dem ganzen Ton der Geschichte dieser Länder beobachten, wir werden sie in der bildenden Kunst wieder finden, sie zeigt sich aber auch auf einem verwandten Gebiete, in der Poesie. Der poetische Gebrauch der Nationalsprachen begann, wenn wir von einzelnen metrischen Versionen der heiligen Schrift absehen, die schon früher vorkommen, hier wie dort erst

*) Quasi inaudita stultitia delirantes u. s. f. Ekkehard bei Marthene, V. 517.

gegen den Schluss des elften Jahrhunderts; das Loblied auf den heiligen Anno, den Erzbischof von Köln, und die provenzalischen Dichtungen des Grafen von Poitou sind die ersten namhaften Beispiele. In beiden erkennen wir schon die Regungen eines neuen Zeitalters, den Gebrauch des Reims und neuer Versmaasse, den Einfluss des christlichen und des germanischen Geistes. Aber jenes Loblied giebt, um auf den Heiligen, den es feiert, zu gelangen, eine Weltchronik, nicht ohne lebendige poetische Anschauungen, mit regem Sinne für das Gewaltige, Tragische der Verhältnisse, mit tiefem Ernst; es hält sich mehr im Allgemeinen. Bei den französischen Dichtern dagegen finden wir Liebeslieder, ritterlichen Uebermuth, durchweg die Rücksicht auf unmittelbare, persönliche Umgebungen. Und ebenso zeigt sich die Verschiedenheit in der lateinischen Literatur. Die Deutschen bleiben in dem Ton der einfachen Chronik oder erheben sich zu klassischen Formen; die Romanen mischen gern etwas Poetisches ein. Die Sprache ihrer Chronisten zeigt oft ihre innere Erregung, sie suchen gesteigerte Ausdrücke, lieben Uebertreibungen, bewegen sich gern in Antithesen, sehen überall helles Licht oder schwarze Finsterniss, Himmel oder Hölle. Die Einmischung von Versen in die Prosa fand schon früher statt, aber dann in Reminiszenzen aus antiken Dichtern, nicht als Regung eigener und nationaler Gefühle. Jetzt sind die antiken Maasse vergessen oder entstellt; es ist oft nur ein regelloser Wechsel von Reimen, in dem der Chronist sich ergiesst, aber er ist immer an einer für ihn bedeutsamen Stelle eingemischt. Wenn er die Veränderlichkeit menschlicher Dinge empfindet, wenn er einen interessanten Charakter schildern, Liebe oder Abneigung ausdrücken will, so ergeht er sich gern in einem Wechsel des Gleichklanges, der die Beziehung der Gegensätze dem Ohre fühlbar machen soll, es entsteht eine

reimartige Cantilena mit einzelnen Anfängen metrischen Tonfalles *). In andern Fällen kommt auch zufällig ein Gleichklang in die Feder des Schreibers, der ihn reizt, ähnliche Gleichklänge zu suchen; er schaukelt sich in diesem angenehmen Wechsel und wird aus Wohlgefallen daran geschwätzig. Vor Allem sind es kriegerische Ereignisse, ritterlicher Prunk, die in solcher Weise gefeiert werden **). Man sieht in diesen kleinen Zügen den Geist der Unruhe, der einer neuen Gestaltung der Verhältnisse vorherzugehen pflegt, und vorläufig, bis er zum eigenen Gestalten kommt, die Harmonie des bisherigen Zustandes trübt.

Nachdem wir so die Verschiedenheit der Völker und den allgemeinen Entwickelungsgang innerhalb dieser Epoche betrachtet haben, bleibt mir noch übrig, einen Blick auf die Zustände des Privatlebens zu werfen. Zwar haben wir darüber nur spärliche Nachrichten, aber diese ergeben zur

*) So spricht der Bischof Giraldus von den widerwärtigen Schicksalen König Heinrichs II. von England. Da sagt er denn mitten in seiner gehaltenen Prosa: Unde habere debuerat gaudium, inde gladium, unde securitatem, inde securim, unde pacem, inde pestem. (Wovon er haben sollte Segen, hatte er den Degen, wovon Heil, davon das Beil, wovon Freuden, davon Leiden.) Ebenso in der Charakterschilderung des Königs: Humilitatis amator, nobilitatis oppressor, superbiae calcator. (Der Niedrigkeit Wohlthäter, des Adels Unterdrücker, des Stolzes Zertreter.)

**) Guibert v. Nogent († 1124. Bei Raumer Handbuch merkwürdiger Stellen d. M. A. S. 190) schaltet bei der Belagerung von Nicaea einen Gesang von 97 Versen ein, in dem er weiter nichts sagt, als dass herrliche Thaten verrichtet wurden. In der Lebensgeschichte des Bischofs Meinwerk von Paderborn bricht der Schreiber (ein Mönch aus dem Anfange des 12. Jahrh.) bei Erwähnung der Klosterschule, offenbar in Erinnerung seiner eigenen Schulzeit, in Reimen aus: Quando ibi Musici fuerunt et Dialectici, enituerunt Rhetorici clarique Grammatici. Quando Magistri artium exercebant trivium, quibus omne studium erat circa quadrivium. Viguit Horatius, magnus et Virgilius, Crispus ac Sallustius et urbanus Statius. Ludusque fuit omnibus insudare versibus et dictaminibus jucundisque cantibus.

Genüge, dass es noch sehr einfach, anspruchslos und selbst roh war. Die altrömische Civilisation, welche unter der Herrschaft der Ost- und Westgothen noch bestand und deren Vortheile diesen verständigen Barbaren einleuchteten, war durch die späteren Jahrhunderte mehr und mehr zerstört, und altgermanisches Herkommen, kriegerische Wildheit und kirchliche Strenge wirkten gemeinschaftlich jeder Hinneigung zu milden oder gar weichlichen Sitten entgegen. Selbst die einfachsten Bequemlichkeiten, die in Byzanz längst hergebracht waren, z. B. der Gebrauch der Gabeln *beim Essen* *) wurden verschmäht und galten als sündliche Ueppigkeit. Vielmehr nahm das Leben, besonders auch durch die bei der Bildung des Ritterthums vorwaltenden kriegerischen und religiösen Gedanken, eine strengere Haltung und rauhere Formen an.

Auch die Tracht war sehr einfach und im Wesentlichen noch dieselbe wie im karolingischen Zeitalter, eine Mischung römischer und fränkischer Kleidung; die römische durch den Gürtel gefaltete Tunica, ein längerer oder kürzerer Mantel durch die Fibula auf der Brust zusammengehalten, fränkische Strümpfe oder Hosen, Schnürstiefeln, runde Schilde und der lederne Harnisch waren ihre wesent-

*) Petrus Damianus (De institutione moniali, cap. XI. Opuscula Pars III.) führt unter anderen Beispielen sündlicher, und durch göttliche Strafen geahndeter Ueppigkeiten auch eine Gemahlin eines Herzogs von Venedig, eine Byzantinerin (Constantinopolitanae urbis civem) an, welche die Speisen nicht mit ihren Händen berührte, sondern sie von ihren Eunuchen klein schneiden liess und mit gewissen goldenen und zweizahnigen Gabelchen (quibusdam furniculis aureis atque bidentibus) zum Munde führte. Man sieht also, dass dieser Gebrauch der Gabeln zur Zeit des Petrus († 1072) im Abendlande unbekannt war. Petrus nennt den Gemahl der Herzogin nicht, die Art, wie er der Sache erwähnt, lässt aber keinen Zweifel, dass er von einer Zeitgenossin spricht, wie denn auch der Chronist Dandolo im 14. Jahrh. die Thatsache ohne Weiteres auf die Gemahlin des Herzogs Dominicus Sylvo bezieht (Murat. Scr. rer. It. XII. p. 247).

lichsten Bestandtheile. An den Höfen kam byzantinische Tracht, zunächst als fürstlicher Schmuck in Aufnahme. Schon Karl der Kahle hatte sie als einen Theil des kaiserlichen Ceremoniels, mit dem er sich umgab, adoptirt *), aber er fand, wie es scheint, darin noch keine Nachfolge, denn von Otto I. wird ausdrücklich erwähnt, dass er sich nach vaterländischer Weise kleidete **). Sein Enkel aber, der Sohn der Theophanu, versuchte wieder byzantinische Sitten einzuführen, und die anderen Fürsten des Abendlandes trugen wenigstens die lange Tunica wie die Byzantiner, vielleicht aber ohne Rücksicht auf die griechische Sitte als feierliches, durch den Gebrauch der Kirche geheiligtes Kostüm. Denn eine genauere Nachahmung byzantinischer Formen war damit keineswegs verbunden, oder erhielt sich doch nicht lange. Beim Beginn der Kreuzzüge finden wir, dass Gottfried von Bouillon und seine Helden sich bei ihrer Vorstellung am Hofe des byzantinischen Kaisers zwar mit kostbaren Stoffen in Goldbrokat und Pelzen schmücken, aber wie ausdrücklich erwähnt wird, in fränkischer Tracht ***). Die wichtigste Neuerung auf diesem Gebiete, die Eisenrüstung aus beweglichen Ringen oder Schuppen (cotte de mail) muss um die Mitte des 11. Jahrh. aufgekommen sein, denn schon auf der berühmten Tapete von Bayeux, der fast gleichzeitigen Darstellung der Eroberung England's durch die Normannen, finden wir sie vorherr-

*) Carolus consuetudinem regum Francorum contempnens, Graecas glorias optimas arbitrabatur. Annal. Fuld. ad an. 876 bei Luden D. G. VI. 541.

**) Widekind bei der Schilderung Otto's I.: Habitus patrius; ut qui numquam sit peregrino usus. Selbst bei der Krönung in Aachen war er „tunica stricta more Francorum indutus". (Pertz Mon. germ. hist. III. p. 437.)

***) So Albertus Aquensis, der die Kleidung, in der Gottfried und seine Ritter vor dem byzantinischen Hofe erscheinen, beschreibt.

schend. Das Panzerhemde bildet hier bei der Mehrzahl der Krieger nur ein Stück, das ausser dem Leibe den Kopf, den Oberarm und die Schenkel bedeckt, und wahrscheinlich so angezogen wurde, dass man zuerst die Beine, dann die Arme hineinsteckte, und endlich die grosse, dazu dienende Oeffnung auf der Brust durch Riemen zuschloss. Die Beine wurden dabei nach alter fränkischer Weise mit Strümpfen und Kreuzbändern bekleidet. Vornehmere Personen sind aber schon ganz mit Eisen bedeckt, indem ihre Rüstung aus zwei Theilen besteht, aus der Eisenhose und aus dem Panzerhemde (hauberc), das wie die gewöhnliche Tunica einen über die Schenkel herüberfallenden Schooss hat. Unter dieser Rüstung trug man denn ein starkes und weiches Wams (gambasia), das den Druck des Eisens auf den Körper milderte, legte auch wohl zur Sicherung der Brust eine Eisenschale auf dieselbe. Ebenso wurde der Kopf zunächst mit einer kugelförmigen oder cylindrischen Eisenhaube bedeckt, über welche man das Kopfstück des Eisenhemdes (cap-mail, camail) herüberzog. Dieses umschloss mit seinem unteren Theile das Kinn und die Wangen, so dass nur ein kleiner Theil des Gesichts frei blieb, den man auch wohl noch durch ein von der Eisenhaube heruntergehendes Nasenstück (nasale) besser zu schützen suchte. Das Schwert wurde anfangs noch unter dem Panzerhemde umgeschnallt, so dass nur der Griff durch eine Oeffnung desselben hervortrat. Der Schild war rund und wurde ausserhalb des Kampfes an einem Riemen auf dem Rücken getragen. Erst durch die Kreuzzüge und nach dem Beispiele von Griechen und Arabern kamen Verfeinerungen auf, namentlich das Oberkleid (hoqueton, wie man vermuthet nach dem Griechischen ὁ χιτῶν), das, bald länger, bald kürzer, bald von leichterem Stoffe, bald wattirt, vom Degengurte und von einem besonderen Gürtel über den

Hüften gehalten wurde, und das nun wenigstens heitere Farben anzubringen gestattete. Diese Eisenrüstung war die Auszeichnung der Ritter. Sie wurde nicht bloss in der Schlacht, sondern auch bei feierlichen Handlungen, natürlich dann mit herabfallender Kaputze getragen *). Das Volk behielt die hergebrachte Kleidung, und für gemeine Kriegsleute blieb auch der lederne Panzer noch im Gebrauch. Auch die geistliche Tracht, obgleich mit Gold und Stickereien reich geschmückt, hat noch schwerfällige und unentwickelte Formen; die Mitra ist niedrig, die Casula ein weites, auf den Armen liegendes Gewand, über dessen Last alternde Männer sich beschwerten.

Eine wechselnde Mode gab es noch nicht; mit dem Ritterthume regte sich aber auch auf diesem Gebiete ein Geist der Neuerung, wir finden besonders bei den romanischen Völkern Klagen über Kleiderluxus und Weichlichkeit. Wilhelm von Malmsbury bemerkt an den Männern weibisches Wesen in Tracht, Haarwuchs und Bewegungen **). Ordericus Vitalis sieht in dieser Abweichung von der alten Sitte eine der Ursachen, welche den ersten Kreuzzug nöthig machten. Nach dem Tode Gregor's VII., Wilhelm's des Eroberers und anderer frommer Fürsten sei, so klagt er, die Tracht der Väter verlassen, Fulco von Anjou, der Mann dreier Weiber, sei der Erfinder von Schuhen, deren Spitzen wie der Schweif des Scorpions in die Luft ragten, Ritter gingen vorne kahl wie die Diebe

*) So finden wir auf dem Taufbecken in S. Bartholomaeus in Lüttich aus dem 12. Jahrh. die Ritter als Taufzeugen gekleidet.

**) Wilh. Malm. Lib. IV. c. 1. ed. Hardy p. 498. Tunc (unter Wilh. Rufus) fluxus crinium, tunc luxus vestium, tunc usus calceorum cum arcuatis aculeis inventus, mollitie corporis certare cum foeminis, gressum frangere, gestu soluto, latere nudo incedere, adolescentium specimen erat.

hinten mit Locken wie Buhlerinnen; sie behängten die Arme mit langen und weiten Aermeln, so dass sie die Hände kaum zu nützlichem Thun gebrauchen konnten *). Zwar sind solche Klagen eben so sehr der Beweis einer noch vorherrschenden Strenge als der beginnenden Weichlichkeit; aber sie zeigen doch, dass die ersten Neuerungen in der Tracht aufkamen und durch ihren Gegensatz zu der sonstigen Einfachheit auffielen. Namentlich ist die frühzeitige Erscheinung der Schnabelschuhe merkwürdig, da diese bizarre Mode, wie jetzt bei dem ersten Aufkommen, *so auch* bei der späteren Nachblüthe des Ritterthums wieder eine grosse Rolle spielte und also wie durch eine innere Nothwendigkeit an dasselbe gebunden erscheint.

Im Ganzen also zeigt die Tracht noch keine entschiedene Eigenthümlichkeit, noch nicht das Erwachen eines bestimmten Geschmacks. Sie ist zwar, wie immer, eine charakteristische Aeusserung des Zeitgeistes, so weit es diese untergeordnete Sphäre gestattet, aber sie giebt ein mehr negatives als positives Resultat. Sie verräth, dass das Gebiet des individuellen Lebens, dem sie angehört, noch wenig angebaut ist, indem sie den Körper bloss als eine plumpe Masse, ohne Andeutung der feineren Gegensätze seines Baues zeigt. Sie wird eben desshalb, sobald sie reich oder zierlich ausgestattet werden soll, schon jetzt weichlich oder bizarr. Sie deutet daher, wenn wir sie als eine Vorübung des künstlerischen Bildungstriebes betrachten, fast nur auf die Mängel der gleichzeitigen Kunst hin und bereitet uns darauf vor, dass auch die Kunst in denjenigen ihrer Zweige, welche dem individuellen Leben entsprechen, zurückblieb und ihre Kraft und Schönheit mehr

*) Ordericus Vitalis lib. 8 in Bouquet Scr. rer. Gall. T. 12 p. 637; auch bei Ducange Gloss. s. v. Pigacia, denn mit diesem unverständlichen Namen belegte man jene Schnabelschuhe.

in den Gebieten entwickelte, in welchen die allgemeineren Verhältnisse sich spiegeln.

Dies ist, wie wir schon wissen, eine gemeinsame Erscheinung in allen primitiven Epochen. Die Völker beginnen stets ihr geistiges Leben durch die Ahnung höherer allgemeiner Ursachen; sie nehmen die ihnen durch die Tradition oder durch einzelne Seher gebotenen Symbole mit ehrfurchtsvoller Begierde auf und unterwerfen sich der dadurch gebildeten Religion mit rücksichtslosem Eifer. Die Ansprüche des individuellen Gefühls, die Aeusserungen des individuellen Gedankens sind noch unbedeutend. Ein priesterlicher Charakter prägt sich daher in ihren Gesetzen, in ihren Sitten und in ihrer Kunst aus. Gleiche Ursachen bringen gleiche Wirkungen hervor; es kann daher nicht überraschen, dass wir, so gross die Verschiedenheit zwischen hellenischer und christlicher Religion war, in der Kunst dieser Zeit Züge finden, welche lebhaft an den hieratischen Styl der Griechen erinnern. Die Architektur ist daher auch hier die vorherrschende Kunst. Die Bildwerke stehen unter ihrem Einflusse, sind mathematisch geregelt; die Züge des Lebens treten in ihnen bald roh, bald mit feierlicher Zierlichkeit auf, das Wirksame und Bedeutende in ihnen ist nicht die Frische eines Naturzustandes, sondern der strenge, grossartige Ernst religiöser, durch priesterliche Satzung gebundener Empfindung.

In dieser Epoche kam dazu, dass die christliche Priesterschaft ihren Geist, ihre Anschauungen nicht, wie in Griechenland, aus dem Volksleben, sondern durch eine schriftlich oder traditionel fixirte Lehre erhielt, und dass alle Kunst nur von der Kirche und besonders von den Sitzen grösserer Strenge, von den Klöstern, ausging. Sie bildete einen Theil der geistlichen Thätigkeit. Man darf zwar nicht, wie es häufig geschehen ist, alle die Bischöfe

und Aebte, von denen es in den Chroniken heisst, dass sie Kirchen, Klöster, Schlösser erbaut oder mit Bildwerken ausgestattet hätten, für wirkliche Künstler erklären; gewöhnlich bezeichnen diese Ausdrücke (construxit, aedificavit, in constructione laboravit u. s. w.) nur den Bauherrn oder die Thätigkeit der äusseren Administration, während der Baumeister oder Künstler selbst ein diesem Kirchenoberen untergeordnetes Glied des Diöcesanklerus oder des Klosters war, der als ein blosses Werkzeug betrachtet und dessen Namen mit Stillschweigen übergangen wurde. Oft *aber* waren diese Kirchenfürsten wirklich selbst Künstler und namentlich Bauverständige. In den Klöstern, wenigstens in den grösseren, war man so sehr auf bauliche Unternehmungen eingerichtet, dass jegliche Laienhülfe entbehrt werden konnte *). Jedenfalls aber waren die Klöster und Domschulen die einzigen Bildungsstätten der Künstler, und die Begriffe der Kunst und der Klöster waren in der Vorstellung der Zeit so identisch, dass man es als sich von selbst verstehend ansah, dass mit den Klöstern auch die Kunst untergehen müsse **).

Ueber die Wirkung dieser Vereinigung hat man sehr

*) Tritheim (Chron. Hist. ann. 1082). Wilhelmus Abbas monasterium novem annis per monachos suos perfecit, quippe cum ferme erant ducenti numero. Erant inter eos latomi, fabri lignarii, ferrariique et architecti in omni arte et scientia architecturae peritissimi. Die niedrigste Klasse der Laienbrüder diente als Handlanger, wie dies bei dem Bau von St. Gallen durch eine von Notker verfasste Inschrift bemerkt war (fasces portantibus pauperibus monachis lapidum, calcisque et arenae). Keller, Bauriss des Klosters St. Gallen S. 12.

**) Der Abt von Tegernsee in einem Schreiben an Heinrich IV. (Pez. Anecd. T. VI. P. 1. p. 239) über die unwürdige Behandlung der Klöster klagend: Si vero istos ullus coenobitas vendicet in servitutem, profecto hic deficiet omne artificii exercitium; quia posthinc, quos taedet vivere, nullum his desiderium est pingere aut scribere. (Fiorillo, G. d. z. K. in Deutschland I. 189.)

verschieden geurtheilt. Einige haben sie als die Ursache des christlichen Charakters der Kunst des Mittelalters gepriesen *), andere sie für alle Mängel derselben verantwortlich gemacht. Beides ist sehr übertrieben und beruht auf einer Verkennung der Verhältnisse.

Die Geistlichkeit bildete damals nicht in dem Sinne wie heute einen einzelnen Stand, sie umfasste vielmehr alle Stände, mit Ausschluss des Waffenamtes und der niedrigsten Stufe des Verkehrs. Eine Theilung der Arbeiten, wie sie sich in civilisirten Zeiten naturgemäss bildet, war überall noch nicht eingetreten; in den Schulen der *Klöster* und der Bischöfe wurden alle Künste und Wissenschaften und selbst alle Handwerke gelehrt. Zu der Einsicht, dass gewisse Leistungen besondere natürliche Anlagen forderten, dass derselbe Schüler in einer Beziehung sehr fähig und dessen ungeachtet für andere Aufgaben unbrauchbar sein könne, war man noch nicht gelangt. Man unterrichtete daher die begabteren in allen Fächern, hielt den Gelehrten zu Allem berufen und nahm ihn für Alles in Anspruch. Freilich machte sich die Verschiedenheit des Talentes immer geltend, viele bewiesen sich ohne Zweifel für künstlerische Arbeiten ganz untüchtig, und es verstand sich von selbst, dass man, besonders bei grösseren und wichtigeren Unternehmungen sich nach dem Fähigsten und Bewährtesten unter den Mitgliedern des Diöcesanklerus oder des Klosters umsah. Allein schon wegen dieser Beschränkung auf einen engeren Kreis konnte man nicht sehr ängstlich wählen und sah jedenfalls mehr auf technische Kenntnisse als auf einen geistigen Beruf. Daher finden wir fast kein Beispiel, dass einer der ausgezeichneten Männer nur in Einer Kunst ge-

*) Montalembert, l'art et les moines, in den Annal. archaeol. VI. p. 121, und Kreuser in den Dombriefen und dem Werke über den christlichen Kirchenbau.

rühmt wird; er umfasst meistens alle, ist Baumeister, Erzgiesser, Bildner, Maler, auch wohl Kalligraph, Goldschmidt und sogar Orgelbauer, wirkt ausserdem als Schulmann und Gelehrter, als Prediger und Theologe, vereinigt zuweilen mit allen diesen Aufgaben noch die des Arztes, des Staatsmannes und Juristen. Mehrere der Männer, welche als Leiter und Ausübende von Kunstschöpfungen genannt werden, sind auch Rathgeber und Kanzler der Fürsten, begleiten sie auf ihren Reisen, und bewegen sich überhaupt in einem Chaos von Geschäften, deren Bewältigung kaum begreiflich ist. Besonders in Deutschland sind die Beispiele dieser Art sehr zahlreich und werden durch die Grösse des Reichs, die weite Entfernung verschiedener gleichzeitiger Unternehmungen und durch das Wanderleben, welches diese Männer mit dem kaiserlichen Hofe führten, um so auffallender *). Es ist einleuchtend, dass eine solche Viel-

*) Ein Beispiel dieser Art ist Bischof Bernward von Hildesheim, der wirklich in allen jenen Fächern thätig war, und dessen noch in *Hildesheim* erhaltene Arbeiten unten anzuführen sein werden. Indessen zog er sich nach der Verleihung des Bisthums von seinem Amte als Kanzler des Reichs zurück und widmete sich ganz seiner Kirche und der Kunst. (Vgl. Kratz, der Dom zu Hildesheim. Th. III.) Noch augenscheinlicher zeigt sich diese Vielseitigkeit bei dem Bischof Benno von Osnabrück († 1088; bei Eccard, Hist. med. aevi II. p. 216). Er tritt zuerst als Lehrer, aber auch schon als Baumeister in Hildesheim auf, zeichnet sich dann in Ungarn auf einem Heereszuge durch kluge Veranstaltungen bei einer Hungersnoth aus, leitet darauf den Bau der Burgen, die Heinrich IV. errichten lässt, dann als Statthalter (Vicedominus) des Erzbischofs Anno die weltlichen Angelegenheiten des Erzbisthums Köln. Endlich als Bischof von Osnabrück beschäftigt er sich vorzugsweise mit der Austrocknung der Sümpfe und wird dadurch als Wasserbaumeister so berühmt, dass der Kaiser ihn nach Speyer beruft, um den Dom gegen das Andringen des Rheins zu schützen. Später begleitet er den Kaiser oft auf seinen Reisen, leitet aber während dessen die angefangenen Bauten durch Korrespondenz, und führt beständig Künstler mit sich, welche die Kunstwerke, die ihm auffielen, kopiren mussten. Andere Beispiele sind in Fiorillo, Gesch. d. z. K. in Deutschland, zu finden.

geschäftigkeit mit dem künstlerischen Beruf nicht wohl vereinbar war. Wenn auch, wie man voraussetzen darf, diese hochgestellten, vielfach in Anspruch genommenen Männer die Ausführung nicht mehr selbst übernahmen, so gaben sie doch den Ton an, und ihre übrige Thätigkeit wirkte auf die Kunst zurück. Man hat wohl die Mängel dieser Kunstepoche der klösterlichen Abgezogenheit und Unkenntniss der Mönche, welche sie übten, zugeschrieben; in gewissem Sinne verhielt es sich aber gerade umgekehrt, die Kunst stand vielmehr mit dem praktischen Leben in allzu grosser, nicht wünschenswerther Verbindung. Der Staatsmann, der Priester und überhaupt jeder, der praktisch wirkt, muss im Drange der Umstände mit dem Erreichbaren zufrieden sein, kleine Uebel wegen grösserer Vortheile übersehen, er darf nicht nach dem Höchsten, dem Vollendeten streben, nicht mit weichherziger Vorliebe am Einzelnen hängen. Seine Hand, an den Kampf mit harten Stoffen gewöhnt, wird nothwendig das zarte Gefühl für die feineren Schönheiten verlieren. Mit Recht und instinktmässig pflegen sich daher auch die Künstler von allzugrosser, praktischer Thätigkeit, von dem Kampfe mit der Noth des Lebens fern zu halten. Diese Vermischung so heterogener Thätigkeiten wirkte aber besonders nachtheilig in Beziehung auf die darstellenden Künste. Der Architektur stand sie weniger im Wege, weil diese Kunst selbst von der Nützlichkeit ausgeht, weil sie, wie die Leitung der öffentlichen Angelegenheiten, vorwaltenden Verstandes bedarf und ihre geistige Aufgabe in der Darstellung allgemeiner Verhältnisse hat, in deren Würdigung der Blick des klugen Weltmannes geübt wird, weil endlich das Detail ihrer Formen keine praktische Anwendung duldet. Die darstellenden Künste dagegen, weil sie allgemein verständliche Gestalten mit moralischen Beziehungen geben, können

allerdings auch zu Nutzanwendungen gebraucht werden, aber ein solcher Gebrauch ist ihrem Wesen feindlich, zerstört gerade die innere Freiheit ihrer Entfaltung. Und doch brachte es die Noth der Tage und die lehrhafte Stellung der Geistlichen mit sich, dass sie nach unmittelbaren Wirkungen strebten. Sie mussten gewissermaassen ihre Kunstübung dadurch rechtfertigen, dass sie sie als nützlich betrachteten. Das konnte in mehrfacher Weise geschehen. Der allgemeinste, künstlerischer Auffassung nächste Zweck war der unbestimmtere, durch ernste, strenge Haltung und *Würde* die Beschauer feierlich zu stimmen, rohe, sinnliche Gefühle aus ihrer Brust zu verdrängen, sie zur Theilnahme am Kirchendienste vorzubereiten. Dieser Zweck war ohne Zweifel auch der vorherrschende, aus ihm gingen die höchsten Leistungen der Zeit hervor, die meisten Kunstwerke verrathen ihn. Sie dienen nur der Architektur, verstärken die Stimmung, welche diese hervorbringen sollte. Dies wird indessen nirgends von den gleichzeitigen Schriftstellern ausgesprochen; es verstand sich für feinere Gemüther von selbst, lag aber nicht in dem bewussten Zwecke der Zeit. Daher genügte es auch der grossen Zahl gemeiner Praktiker unter den Geistlichen noch nicht, sie wollten noch eine andere, handgreiflichere Nützlichkeit. Ihnen musste es wichtig scheinen, die rohe, stumpfe Masse zu bewegen, den Mängeln abzuhelfen, mit denen der Beichtvater und der Lehrer täglich zu kämpfen hatte. Daher finden wir es denn häufig ausgesprochen, dass das Bild auf die Unwissenden wirken, die Schrift bei denjenigen, die sie nicht lesen konnten, ersetzen, ihnen die heiligen Hergänge versinnlichen solle. Dieser Zweck war bei einem rohen, aber gläubigen Volke leicht erreicht, und es wird oft gerühmt, dass die Einfältigen, welche dem Worte und der Ermahnung unzugänglich gewesen waren, durch die Bilder tief, zu Thrä-

nen gerührt und bekehrt worden seien *). Indessen bedurfte es dazu bei rohen Gemüthern starker, greller Motive; auf tiefere Wahrheit, auf feinere, der Natur abgelauschte Züge kam es nicht an, sondern auf derbe Darstellung der Martern, Leiden und Wunder. Schrecken, Erstaunen, Furcht zu erregen, den Gedanken an Strafe hervorzurufen, die stumpfe Phantasie mächtig zu treffen und das Gewissen aus seinem Schlummer zu wecken, das war die zuweilen mit dürren Worten ausgesprochene Aufgabe der Kunst **). Es ist begreiflich, dass gewaltsame Bewegungen, Uebertreibungen aller Art für diese Zwecke am dienlichsten waren, und dass selbst die Unschönheit der Gestalten dazu mitwirken konnte.

Ein zweiter für die Kunst nachtheiliger Umstand war die traditionelle Stellung der damaligen Welt. Die Griechen des hieratischen Zeitalters, wenn auch bei ihnen der Sinn ausschliesslich auf das Strenge und Allgemeine gerichtet war, und wenn sie auch, sei es aus Asien, sei es aus Aegypten, künstlerische Traditionen erhalten hatten, welche sie mit religiöser Ehrfurcht befolgten, schöpften doch im Wesentlichen aus der **Natur**. Die Völker unserer Epoche betrachteten dagegen die Tradition als ihre ausschliessliche Lehrmeisterin; der Gedanke, die Natur zu beobachten und aus ihr zu nehmen, war ihnen völlig fremd. Sie wussten daher auch in der Kunst nicht anders, als sie aus überlieferten Vorbildern zu erlernen und diese nachzuahmen; sie hatten dabei die Erzeugnisse der altchristlichen und spät-

*) Z. B. Walafrid Strabo (de rebus eccl. c. 8): Et videmus aliquando simplices, qui verbis vix ad fidem gestorum possunt perduci, ex pictura passionis Dominicae vel aliorum mirabilium ita compungi, ut lachrymis testentur, exteriores figuras cordi suo impressas.

**) So am Dome zu Autun an einer Darstellung des jüngsten Gerichtes: Terreat hic terror, quos terrens alligat error. Nam fore sic verum notat hic horror specierum.

römischen oder allenfalls byzantinischen Kunst, mithin bereits abgeleitete, halbverstandene Vorbilder vor sich, und fassten ihrerseits dieselben wieder mit halbem Verständniss auf.

Mit dieser Stellung zur Natur und mit jener Auffassung der Kunst als einer Schrift hing denn auch die Symbolik dieser Epoche zusammen. Es war noch nicht jene höhere Symbolik, welche auch die Natur als eine Offenbarung Gottes betrachtet, in ihren Erscheinungen eine geistige Bedeutung und die Uebereinstimmung mit der heiligen Schrift, in der Gliederung natürlicher und historischer Verhältnisse eine Gedankenreihe ahnet oder mit naiver Poesie hineindichtet. Es war eine Symbolik vereinzelter Begriffe. Der Geist war von den Lehren der Schrift mächtig getroffen und erfüllt und versuchte sie auszusprechen und Anderen mitzutheilen. Aber diese Lehren waren noch in der Form des abstrakten Gedankens aufgefasst, sie waren noch nicht vollständig flüssig, sie griffen noch vereinzelt und gewaltsam in das Leben ein, man konnte sie daher auch nur vereinzelt wiedergeben. Und noch mehr fehlte es an der freien, liebevollen Auffassung der Natur, welche die entsprechende Erscheinung auffinden konnte. Dem mangelhaften Gedanken entsprach daher ein mangelhaftes Bild, der Zusammenhang des Einzelnen mit dem Gesammtinhalte war ein loser und willkürlicher. Die Bildersprache war, wie die des Wortes, noch nicht frei und leicht, sondern von der Tradition gebunden, Fremdes mischte sich mit Eigenem, Selbstgedachtem. Man behielt daher die altchristlichen Symbole, soweit sie noch bekannt waren, bei, vermehrte ihre Zahl aus einzelnen mystischen Andeutungen kirchlicher und profaner Autoren, folgte der tropischen Rede der heiligen Schriften wörtlich und kam so zu einer Hieroglyphik, welche oft, bis ein Zufall uns in der zum

Grunde gelegten schriftlichen Aeusserung den Schlüssel giebt, völlig unverständlich, oft durch die auch hier einwirkende Subjektivität des Bildners so entstellt ist, dass wir sie auch dann nur unvollständig verstehen, die aber freilich auch diesen Worten einen geheimnissvollen Reiz verleihet, ein Zeugniss des frommen, gotterfüllten Geistes der Zeit, und wenn wir den Gedanken ganz entdecken, die Freude des Einblickes in ein kindliches Gemüth gewährt.

Alle diese Mängel und Eigenthümlichkeiten der damaligen Kunst wurden aber von den Zeitgenossen nicht wahrgenommen; keine Aeusserung der Schriftsteller deutet darauf hin. Die grosse Menge kannte natürlich nichts Anderes und konnte nicht vergleichen, und den Gelehrten war auch der Begriff der Kunst traditionel geworden, sie wendeten die Phrasen, welche sie bei den antiken Autoren fanden, auf die Werke ihrer Zeit an. Daher das ausschweifende Lob, welches wir manchmal höchst schwachen Erzeugnissen gezollt finden; daher gelegentliche Aeusserungen, die, wenn sie nicht alten Schriftstellern entlehnt wären, ein tieferes Verständniss wahrer Kunst voraussetzen würden, als in der That damals möglich war *). Man glaubte daher

*) So erklärt Johannes Scotus Erigena im neunten Jahrhundert (De divina providentia, lib. 5, fol. 275, bei Neander K. G. IV. 399) die Zulassung des Bösen in der Welt durch Vergleichung derselben mit einem Gemälde. Wie nämlich in einem solchen die einzelnen Gegenstände für sich keine Bedeutung hätten und als solche hässlich sein könnten, ohne der Schönheit des Ganzen Eintrag zu thun, so verschwinde auch die Bedeutung des Bösen für den, der das All betrachte. (Omnia, quae in partibus universitatis mala, inhonesta, turpia ab his, qui simul omnia considerare non possunt, judicantur, in contemplatione universitatis veluti totius cujusdam picturae pulchritudinis neque turpia neque inhonesta neque mala sunt.) So spricht Anselm von Canterbury von einem Maler, der aus der Ideenwelt schöpfte: Aliud enim est, rem esse in intellectu et aliud intelligere rem esse. Nam cum pictor praecogitat imaginem quam facturus

zu besitzen, was man nur durch eine halb verstandene Theorie erfuhr, und beruhigte sich leicht bei unvollkommenen Leistungen. Allein wenn auch diese Verbindung der Gelehrsamkeit mit der Kunst abtödtend und einschläfernd wirken und die gedankenlose Imitation der wenigen überlieferten Vorbilder in den Klosterschulen begünstigen musste, gab sie doch andererseits ein Gegengewicht gegen jene obenerwähnte Nützlichkeitsrücksicht. Man behielt dadurch wenigstens eine Kenntniss von der allgemeinen Bestimmung und von der Idealität der Kunst, welche bei einzelnen bedeutenderen Männern einen wahren Enthusiasmus für sie erzeugen konnte, wovon ich später Beispiele geben werde, und die es möglich machte, dass die ausübenden Künstler ungeachtet ihrer beschränkten Mittel sich hohe Ziele setzten.

Und so schufen sich denn allmälig, ungeachtet aller Hindernisse, die grossen Gedanken, welche die Zeit bewegten, einen verständlichen Ausdruck. Zuerst geschah dies, wie gesagt, in der Architektur. Auch an ihr erkennen wir die Schwächen der Zeit, die Spuren der Rohheit und Unfreiheit. Dahin gehört die Unvollkommenheit alles Technischen, die Ungenauigkeit der Maasse, der Mangel an Erfahrung und an richtiger Abwägung von Zweck und Mitteln, die Sorglosigkeit, welche bald zur Verschwendung, bald zur Unzulänglichkeit des angewendeten Materials führte *); dahin auch die plumpe, charakterlose und un-

est, habet eum quidem in intellectu, sed nondum esse intelligit, quod nondum fecit etc. Indessen war dies Beispiel wohl schon im philosophischen Gebrauche hergebracht, wie denn Vincentius Bellovacensis bei einem verwandten Gedanken ausdrücklich den Plato anführt (vgl. Tennemann, Gesch. d. Phil. VIII. 481).

*) Violet-le-Duc (in César Daly's Révue de l'Arch. Vol. X), der so viele romanische Gebäude bei Gelegenheit von Restaurationen kennen gelernt hat, bezeugt, dass bei den meisten derselben die

vollständige Ausführung des Ornamentistischen und endlich die oft missverstandene Nachahmung antiker Glieder. Allein man darf diese Mängel doch nicht mit allzustrengen Augen betrachten; gerade sie verhinderten, dass das fremde System erdrückend wurde, gaben die Möglichkeit, aus ihm etwas Neues zu erzeugen; sie entstanden zum Theil dadurch, dass das schlichte, unbestochene Gefühl sich bei diesem Systeme nicht beruhigen konnte. Die römische Architektur entspricht ganz dem Gedanken des Imperatorenreiches, sie fordert Gleichheit und Einheit der Theile, sie imponirt durch die gleichförmige Durchführung derselben Form an gewaltigen, massenhaften Konstruktionen, sie erinnert an die Haltung der Legionen, die durch die Macht der Disciplin zu einem Ganzen verschmolzen sind, in denen der Einzelne an sich nichts, nur als Werkzeug des Befehls ein nützliches Glied des Ganzen ist. Diese Idee und ihr architektonischer Ausdruck hatten auch jetzt ihre Bedeutung nicht verloren, der zügellosen Freiheit musste das abstrakte Gesetz, der Verwilderung das Bild geregelter Einheit vorgehalten werden. Aber ganz unbedingt konnte man sich dieser römischen Norm nicht unterwerfen, das Christenthum und der germanische Geist verlangten freie Geltung des Individuellen, eigene Ueberzeugung, den Ausdruck persönlichen Gefühls, und dies Gesetz der Freiheit war so tief in den Gemüthern begründet, dass es auch die unwillkürlichen Handgriffe des schlichten Arbeiters leitete. Manche Abweichungen von der antiken Weise, manche scheinbaren Unregelmässigkeiten sind daher nicht Fehler, sondern schon, wenn auch noch sehr unvollkommene Aeusserungen dieses

Fundamente höchst schwach und in unhaltbarer Weise angelegt, dass in den Mauern oft Holzstücke zur Verbindung angebracht waren, welche durch ihr Verfaulen nothwendig Lücken hervorbringen und die Dauerhaftigkeit gefährden mussten, u. dgl. Die Ungenauigkeit der Maasse kann fast an allen Gebäuden dieser Epoche wahrgenommen werden.

wohlberechtigten Gefühls, erste, vielleicht kindisch unsichere, aber doch entscheidende Schritte zu dem richtigen Ziele. Die Rohheit der Völker selbst wurde hier zum Mittel für die Erreichung eines höheren Zweckes, sie gab die Lücken, durch welche der neue Geist eindringen konnte. Ein civilisirtes und disciplinirtes Volk wäre durch die antike Regel ertödtet; die noch ungebändigte Natur half sich selbst. Am deutlichsten zeigt sich dies an den ornamentistischen Theilen. Der römische Styl forderte, dass alle, auch die reichsten Verzierungen am ganzen Gebäude an *derselben* Stelle unverändert wiederkehrten. Noch an den karolingischen Bauten hatte man es, wenigstens in Betreff der Kapitäle, ebenso gehalten. Dem germanischen Gefühl war dies unerträglich, nur bei völlig schmucklosen oder höchst einfachen Würfelknäufen liess man sich Wiederholung gefallen; die Verzierung konnte man sich als den Ausdruck individuellen Gefühls nur wechselnd, nur von einem selbstständigen Gedanken, einer persönlichen Empfindung eingegeben denken. Jeder einzelne Arbeiter glaubte sich daher berechtigt und verpflichtet, seinen eigenen Gedanken und Gefühlen zu folgen, nach seiner Weise zur Ehre Gottes sich zu äussern. Daher denn die unendliche Menge steter Variationen, die oft anmuthigen, oft harten und willkürlichen Formen, daher die gedrängten, stämmigen, unförmlichen Figuren an diesen Kapitälen, deren Bedeutung uns unverständlich bleibt oder sich kaum errathen lässt. Anfangs traten diese Aeusserungen des individuellen Gefühls freilich sehr ungeschickt, willkürlich und roh hervor, aber auch so verdienen sie die Missachtung nicht, mit denen man sie später, von dem Standpunkte der wieder erweckten antiken Kunst ausgehend, betrachtet hat. Sie erscheinen sofort in ganz anderem Lichte, wenn man sie nicht als einen Verstoss gegen die allein wahre Regel, als blosse

Aeusserungen der Ungeschicklichkeit, oder gar als verstohlene Freiheiten des knechtischen Sinnes, der sich an dem aufgezwungenen Gesetze rächt, sondern als die ersten Regungen eines richtigen Instinktes ansieht, der, gegen die Macht uralter Traditionen ankämpfend, sich mühsam Bahn bricht. Wir werden dann geneigt sein, auf die freilich noch unklaren Intentionen einzugehen und diese Versuche einer beginnenden Kunst nicht bloss wegen ihrer Naivetät und Anspruchslosigkeit mit Nachsicht, sondern selbst mit Befriedigung und Anerkennung zu betrachten. Auch führten diese noch ungeordneten und vereinzelten Bestrebungen bald zur Entdeckung eines neuen Gesetzes. Sobald man die unabweisbare Berechtigung individueller Aeusserung anerkennen musste und doch auf die Einheit nicht verzichten konnte, ergab sich von selbst das Gesetz der relativen Einheit und Gleichheit, des rhythmischen Wechsels, der Gruppe, das sich an der Ausbildung des Grundrisses in seinen einzelnen Theilen, an dem Wechsel von Pfeilern und Säulen, an der gleichen Grundform verschiedenartig verzierter Kapitäle, an dem reichgebildeten zusammengesetzten Pfeiler, und an vielen anderen Einzelheiten kundgab und bewährte, und allmälig das ganze Gebäude durchdrang. Es war hier offenbar, im Vergleiche mit der mechanischen Ordnung der römischen Architektur, ein höheres Gesetz, das Gesetz eines reicher entwickelten organischen Lebens gefunden.

Zwei Elemente verschiedenen Ursprungs sind also hier verschmolzen; die Grundformen der römischen Architektur, die aber von allem Specifischen entblösst sind und daher nur durch ihre einfache Regelmässigkeit, durch das Vorherrschen der Kreislinie und des rechten Winkels ihre klassische Herkunft verrathen, und das aus germanisch-christlichen Anschauungen hervorgegangene Gesetz der Indivi-

dualität der einzelnen Theile. Beide sind untrennbar; ohne die ruhige Einfachheit der Grundformen würde diese Mannigfaltigkeit verwirrend wirken, ohne sie jene Einfachheit leer und monoton erscheinen. In ihrer Verbindung geben sie dagegen das Bild einer grossartigen, aber auf Freiheit gegründeten Einheit, einer strengen gesetzlichen Ordnung, der sich der Einzelne demüthig, aber nicht knechtisch und mit Widerstreben, sondern freiwillig unterordnet, ihr mit allem Aufwande seiner individuellen Kraft dient; das Bild einer Zeit, in welcher sich die vorherrschende Frömmigkeit sowohl in der Unterordnung unter die Tradition, als in den Regungen des eigenen Gefühls zeigte.

Die darstellenden Künste konnten nicht gleichen Schritt mit der Architektur halten. Auch in ihnen sehen wir den Kampf zwischen der überlieferten Form und den unabweisbaren Anforderungen des Gefühls. Aber das Gefühl war auf diesem Gebiete noch nicht so sicher; das germanische Princip der subjektiven Individualität war in allgemeiner und kirchlicher Beziehung eher verstanden und gewürdigt, als in Beziehung auf das Leben. Indessen begann doch auch hier ein Fortschritt, theils durch die günstige Einwirkung der Architektur, welche den Sinn für Gleichmaass, Regel und Ordnung stärkte, die Nachahmung des Antiken entbehrlicher machte und ein eigenes Gesetz ausbildete, dessen Anwendung auf die bildenden Künste wenigstens geahnet werden konnte, theils durch die unmittelbare Einwirkung der immer kräftiger werdenden höheren Ideen, welche das Zeitalter belebten. Und da waren denn auch hier für diese ersten Aeusserungen des neuen Sinnes die Mängel der künstlerischen Schule eher vortheilhaft, als nachtheilig. Die Unkenntniss und Sorglosigkeit in Beziehung auf naturgemässe Richtigkeit und auf Schönheit der Details gestatteten den Künstlern geradezu und unbehindert

von allen Schwierigkeiten, auf die Darlegung des Gedankens auszugehen. Und dies gelingt ihnen dann oft in einer Weise, die auch für uns ergreifend ist. Ungeachtet der unvollkommenen Zeichnung, der eckigen und übertriebenen Bewegungen verstehen wir die Innigkeit der Empfindung, die Tiefe der Demuth, den Ernst des Sinnes, die Ehrfurcht vor den heiligen Gestalten, welche den Künstler beseelte, und werden gerade bei der Einfachheit seiner künstlerischen Mittel davon ergriffen. Wir erkennen schon in diesen ersten Anfängen der neueren Kunst die Richtung auf das Uebersinnliche, welche mehr den Seelenausdruck als die Körperschönheit sucht; wir finden darin den Ausdruck bescheidener Treue und jener christlichen Demuth, welche die höchsten Dinge nur im Gegensatze gegen die eigene Niedrigkeit auffassen kann. Und selbst das Unschöne hat darin einen Werth und eine Bedeutung, dass es charakteristisch das Wesen jener Zeit vergegenwärtigt. Wir sehen die Verwirrung der Verhältnisse, den Kampf zwischen der strengen Regel und der ungebändigten Rohheit. Wir sehen den geängsteten Klosterbruder mit seinen stets hervortretenden Gelüsten, seinen Zweifeln und seiner ascetischen Uebung. Wir sehen aber auch die Naturkraft und Fülle, die kindliche Naivetät, die gläubige Festigkeit einer einfachen Zeit. Wir fühlen eine innere Wahrheit auch da, wo unser verwöhntes Schönheitsgefühl auf den ersten Blick beleidigt wird. Wahrhaft bedeutend werden endlich diese ernsten und schlichten Bildwerke oft, wo sie mit der Architektur zusammenhängen, als der letzte individuelle Ausdruck ihrer Tendenz erscheinen, und mit ihr die feierlich fromme Stimmung und den Ernst kirchlichen Gefühls theilen. Wir erkennen dann in diesen mangelhaften Erzeugnissen schon die Keime des Grossen und Herrlichen, das sich im Laufe der Jahrhunderte aus ihnen entwickeln sollte.

Zweites Kapitel.

Romanische Baukunst in Deutschland.

Auch in baulicher Beziehung gab Deutschland, wenigstens die östlich des Rheines gelegene Gegend, am Anfange dieser Epoche den Anblick eines kolonisirten Landes. Römische Baukunst hatte hier nicht gewirkt, die karolingische Periode nur geringe Spuren hinterlassen. Die Häuser des Landvolks, die befestigten Stätten der Machthaber hatten daher ohne Zweifel noch dieselbe einfache und unscheinbare Gestalt, wie in den Jahrhunderten des Heidenthums, während in den Kirchen und Klöstern ihre geistlichen Erbauer römische Formen in ihrer in Italien und durch die karolingische Zeit entstandenen Auffassung, wenn auch noch mit geringen Ansprüchen an Pracht oder Festigkeit, anwendeten. Dadurch entstanden sofort andere Verhältnisse, als in den romanischen Ländern. Während in diesen die römische Technik und Form in Uebung geblieben, nur allmälig durch Nachlässigkeit und Rohheit entstellt und entartet war, und daher theoretische Studien überflüssig erschienen und, wenn sie versucht worden wären, vergeblich gegen die vulgären Gewohnheiten gekämpft haben würden, trat hier die Tradition römischen Styls, welche die geist-

lichen Baumeister durch wörtliche Mittheilung oder Anschauung, hauptsächlich aus Italien, erlangten, reiner und bestimmter auf und unterschied die ihr entsprechenden Werke deutlich von den Bauten der Landesbewohner. Während dort jener verderbte römische Styl schon den einheimischen Verhältnissen angepasst war, sich daher lange erhielt und nur allmälig und durch unmerkliche Mittelglieder in den romanischen überging, musste hier durch den Einfluss einer entfernten, nordischen Lokalität diese Umgestaltung rascher und entschiedener eintreten. Mit genauer urkundlicher Gewissheit können wir diesen Hergang zwar nicht nachweisen, aber manche Umstände sprechen dafür. In den romanischen Ländern ist z. B. die korinthische Kapitälform in den ältesten Bauten, welche dem Beginne dieser oder dem Ende der vorigen Epoche angehören, vorherrschend und behält stets, bis zur Ausbildung des gothischen Styles, Einfluss. In Deutschland dagegen finden wir in den frühesten Bauten neben der korinthischen Form auch vereinzelte zwar und rohe, aber unzweifelhafte Nachahmungen des ionischen Kapitäls *), anscheinend sehr bald darauf aber das Würfelkapitäl fast ausschliesslich angewendet. Also hier der Gegensatz einer mehr theoretischen Uebertragung römischer Form gegen eine entschiedene Abwendung von derselben, dort allmälige und kaum bemerkbare Uebergänge. Dennoch können wir auch in Deutschland Zeit und Gegend der Entstehung dieser neuen Formen nicht angeben, nur Vermuthungen über dieselben aufstellen. Im südlichen Deutschland und am Rhein scheinen sie, wie wir nachher sehen werden, nicht am Frühe-

*) So in der Krypta der Wipertikirche in Quedlinburg (Kugler und Ranke Beschr. der Schlossk. zu Quedl. Taf. VI Fig. 4), am Aeusseren der Schlosskirche daselbst (Taf. III Fig. 1), in der Krypta von Kloster Abdinghoff bei Paderborn (Lübke Taf. II) u. a. a. O.

sten angewendet zu sein. Eher könnte Westphalen darauf Anspruch machen, wenigstens finden sich hier einige mit ziemlicher Zuverlässigkeit zu datirende Ueberreste von hohem Alter, welche jenen Hergang vergegenwärtigen.

Das Kloster Corvey an der Weser, das im zehnten und elften Jahrhundert zu grosser Macht gelangte und seinen Einfluss bis zur Ostsee hin ausübte, war unter Ludwig dem Frommen gegründet und von den Mönchen, die aus Corbie in Frankreich hieher verpflanzt wurden, nach dem Namen des Mutterklosters benannt. Im Jahre 820 wurde es wegen der Untauglichkeit des zuerst gewählten Platzes auf die gegenwärtige Stelle verlegt, auch der Gottesdienst in einer schleunig errichteten Kapelle abgehalten, während der Bau einer grösseren Kirche langsam vorschritt. In den Jahren 873 bis 885 wurden die drei stattlichen Thürme dieser Kirche vollendet. Im elften Jahrhundert, unter dem baukundigen Abte Saracho, fanden bedeutende Herstellungen statt, welche eine neue Weihe im Jahre 1075 zur Folge hatten *). Die Kirche selbst besitzen wir nicht, sie ist durch einen Neubau vom Ende des sechszehnten Jahrhunderts verdrängt, das kolossale Kloster stammt sogar aus dem achtzehnten. Nur der westliche Thurmbau mit den darin befindlichen Räumen ist noch aus früher Zeit erhalten und von höchstem Interesse. Er besteht aus einem grossen Mittelbau mit zwei daneben stehenden viereckigen Thürmen. Darin findet sich zunächst unten eine in die Kirche führende quadrate Vorhalle von neun Kreuzgewölben, die durch zwölf viereckige Pfeiler und innerhalb derselben durch vier Rundsäulen getragen werden. Beide sind noch völlig antik gehalten. Die Säulenstämme entfernen sich zwar von den antiken Verhält-

*) Vgl. Wiegand Geschichte von Corvey. 1819. Abth. I. S. 69 und 202. Abth. II. S. 165.

nissen, indem sie nur die Höhe von etwa vier Durchmessern haben *); dagegen sind die Kapitäle entschiedene Nachahmungen des korinthischen, zwar nur mit skizzirtem Blattwerk ohne feine Ausarbeitung, übrigens aber so genau nachgebildet, dass selbst die Kapseln der Stengel wiedergegeben sind. Zwischen den Kapitälen und dem Gewölbansatz und zur Ausgleichung der *Höhe* der Säulen mit den umherstehenden Pfeilern ist ein dreitheiliger, treppenförmig ausladender Aufsatz angebracht, der Architrav durch einen Perlenstab getheilt, das Gesims mit Zahnschnitten oder mit einer, den Triglyphen ähnlichen Verzierung ausgestattet. Auch die umherstehenden zwölf älteren Pfeiler **) sind mit dem Perlenstabe verziert. Ueber dieser Vorhalle befindet sich ein geräumiger und früher ohne Zweifel nach dem Kirchenschiffe zu geöffneter Saal, dessen Gewölbe auf Pfeilern mit einem einfacheren, dem dorischen Echinus gleichenden Gesimse ruhen. Darüber kommt man in das Glockenhaus, wo die in den Schallöffnungen stehenden Säulen dieselben korinthischen Kapitäle, wie die in der Vorhalle, und zugleich (was man bei diesen letzteren wegen Erhöhung des Fussbodens nicht sehen kann) die attische Basis



Vorhalle in Corvey.

*) Die Basis ist durch die spätere Erhöhung des Kirchenbodens bedeckt, die Stämme sind aber, wie man an dem noch sichtbaren Ablauf derselben wahrnimmt, unverkürzt geblieben.

**) Eine Pfeilerreihe, die nach dem Schiffe der Kirche zu sich daran anschliesst, gehört ihrer Behandlung nach erst dem Zeitalter der Renaissance an. Die Vergleichung der früheren Beibehaltung und der späteren Wiederaufnahme der antiken Formen ist nicht uninteressant.

noch ohne Eckblatt zeigen. Der obere Theil des Mittelbaues und der Thürme hat dagegen an den Säulen der Oeffnungen Würfelknäufe und die Basis mit dem Eckklötzchen. Nur zweimal finden sich hier noch korinthische Kapitäle, die aber unvollständiger gebildet sind, als jene unten vorkommenden. Dieser ganze Theil ist, wie man im Aeussern sieht, von anderem Mauerwerke und daher erst später aufgesetzt. Bei den ziemlich genauen Nachrichten, welche in einem so bedeutenden Kloster aufgezeichnet wurden, können wir nicht annehmen, dass die Thürme, welche *der Abt* Adelgar (873 — 885) erbaute, durch andere ersetzt sind; von ihm müssen daher jene älteren Theile, die späteren aber muthmasslich von den Herstellungen des Abtes Saracho (bis 1075) stammen. In jener ersten Zeit sehen wir also die Absicht, und wenigstens in diesem gelehrten und mächtigen Kloster auch noch die Fähigkeit, antike Formen nachzuahmen, in jener zweiten Periode dagegen hatte man nicht bloss neue Formen, das Würfelkapitäl, das Eckblatt, eine Abwechselung der Kapitäle gefunden, sondern zog sie den antiken vor, auch da, wo man diese vor Augen hatte.

Zwischen diesen beiden Bauperioden liegt die Entstehung eines benachbarten, ebenfalls noch erhaltenen und sehr merkwürdigen Gebäudes, der Bartholomäuskapelle zu Paderborn, die, wie wir wissen, von dem baulustigen Bischof Meinwerk (1009 — 1036) im Anfange des elften Jahrhunderts errichtet wurde. Sie bildet *) ein Rechteck von vierzehn Schritt Länge und elf Schritt Breite mit einer einfachen Altarnische, im Aeusseren schmucklos und in

*) Abbildungen bei Schimmel, Kirchen Westphalens, im Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Westph. 1825. Heft 1., und bei Lübke in seinem weiter unten anzuführenden Werke über Westphalen Taf. II und XV.

ziemlich rohem Mauerwerk ausgeführt, im Inneren auf sechs schlanken, zehn bis elf Durchmesser haltenden, unverjüngten Säulen ruhend. Die Kapitäle sind zum Theil in schlanker Würfelform mit zierlichem Rankengeflecht, zum Theil Nachahmungen des korinthischen Kapitäls und zwar in anderer Weise, wie in Corvey, mit genauerer Ausführung des Blattwerks, dagegen wiederholt sich hier an dem gebälkartigen Aufsatze der Kapitäle die dort vorkommende Verzierung mit Zahnschnitten *). Die Gewölbe endlich sind Kuppelgewölbe und die daran sichtbaren Kreuzgräten nur im Putz angedeutet. Ich werde später darauf zurückkommen, dass eine aus dem zwölften Jahrhundert stammende Nachricht von der Mitwirkung griechischer Bauleute bei diesem kleinen Gebäude spricht, deren Erklärung zweifelhaft ist. Bei der Nachbarschaft von Corvey ist es viel wahrscheinlicher, dass die dortige Schule die Arbeiter geliefert habe. Wie dem aber auch sein mag, so ist doch gewiss, dass man hier zwar an den antiken Formen nicht mehr so völlig festhielt, wie in Corvey im neunten Jahrhundert, dass man sie aber doch noch kannte und noch nicht im eigentlich romanischen Style baute. Auch die übrigen Bauten aus Meinwerk's Zeit, von denen wir Ueberreste haben, entsprechen diesem Style nicht. Wir können daher annehmen, dass



Bartholomäuskapelle, Paderborn.

*) Diese Verzierung des Gebälks mit Zahnschnitten findet sich auch auf einer Miniatur (die Fusswaschung darstellend) in dem im Kloster Reichenau gemalten Evangeliarium des Erzbischofs Egbert (978 — 993) auf der städtischen Bibliothek zu Trier.

er hier in der Zwischenzeit vom Tode Meinwerk's (1036) bis zu der Erhöhung der Thürme von Corvey (gegen 1075) aufgekommen ist, finden aber keine Beweise, dass er hier seinen Ursprung habe.

Vieles spricht für seine Entstehung unter der Herrschaft des ottonischen Hauses in Sachsen. Freilich war es die äusserste Gränze der abendländischen Civilisation, die jüngste Eroberung des Christenthums, wo heidnische Gebräuche noch im Volke hafteten und der heftige Kampf gegen die zurückgedrängten Wenden wüthete. Allein es ist in der Geschichte nicht selten, dass die eigenthümlichste Aeusserung eines geistigen Gemeinwesens gerade da hervortritt, wo es sich gegen Fremdes abstösst. Auch sehen wir an vielen Erscheinungen gerade in Sachsen in dieser Frühzeit eine kräftig beginnende Blüthe. Eben jener Kampf übte und stählte die Kräfte, und die Saat der neuen Lehre wuchs gerade auf diesem völlig frischen und unberührten Boden am schnellsten. Daher fand denn auch Deutschland keinen besseren und mächtigeren Oberherrn, als den Sachsenherzog, und dieser höhere Beruf der Fürsten kam wieder dem Lande zu Statten. Das Selbstgefühl erhöhete den Muth und die Thätigkeit der Eingeborenen *), die Reichthümer der Fürsten flossen der heimathlichen Gegend zu, wo sie am liebsten und längsten weilten, wo die klügsten und rüstigsten Männer des Reiches sich bei ihnen einfanden und ansiedelten, wo ihre Frömmigkeit Bischofssitze und Klöster in grosser Zahl anlegte und ausstattete. Auch fehlte die Gunst ungewöhnlicher Ereignisse nicht, wohin besonders die Entdeckung der in dieser Frühzeit höchst ergiebigen Silberbergwerke des Harzes zu rechnen ist, und bald war Betriebsamkeit und Reichthum des Landes so gestiegen,

*) Die Sachsen sind (Widekind ad ann. 937. p. 439 bei Pertz, Monum. Germ.) schon jetzt „imperio regis gloriosi facti“.

dass die Zeitgenossen Sachsen als ein Paradies von Sicherheit und üppiger Blüthe preisen konnten *).

Von dieser Blüthe giebt auch die Baukunst Zeugniss. Wir finden hier an mehreren Stellen dichtgedrängte Gruppen uralter Gebäude, in denen die Grundgedanken des romanischen Styles mit Bestimmtheit, aber noch in primitiven Formen ausgesprochen sind. Sie gehören alle der frühesten Form romanischer Kirchen an, indem sie ohne Wölbung, wenigstens des Mittelschiffes, sind, aber durch rhythmische Abtheilung des Grundrisses, durch die wechselnde Folge von Pfeilern und Säulen und durch die Umgestaltung einzelner Theile sich von den altchristlichen Basiliken unterscheiden. Wir dürfen freilich, wenige vereinzelte Ueberreste abgerechnet, es nicht als erwiesen annehmen, dass diese Kirchen schon aus der Zeit der Ottonen, aus dem zehnten Jahrhundert herstammen; aber sie zeigen doch das erste Stadium der Ausbildung eines eigenen, sich von dem überlieferten Basilikentypus entfernenden Styles, und lassen uns daher schliessen, dass sie nur die spätere Anwendung der in jener primitiven Zeit aufgekommenen Formen enthalten. Die Erfindung war ohne Zweifel hier, wie in den meisten Fällen, nicht eine willkürlich gesuchte, sondern die Folge eines Mangels, dem man abhelfen musste und der zum Ersatze anregte. In diesen erst jüngst bekehrten Gegenden war Alles neu zu schaffen. Römische Bauten, welche Materialien liefern konnten, waren überall nicht vorhanden **), nicht einmal bedeutende Klosterstif-

*) Dithmar Mers.: Post haec (Henricus II.) per Franciam orientalem iter faciens, Saxoniam securitatis ac totius ubertatis quasi florigeram paradisi aulam revidit.

**) Es scheint wohl, dass Otto der Grosse, wie sein Vorgänger Karl, Säulenschäfte und andere antike Fragmente aus Italien herbeiführen liess; die im Chore des Magdeburger Domes aufgestellten Säulen von Granit und Porphyr, so wie ein am Dome zu Soest als Basis auf-

tungen aus karolingischer Zeit; es fehlte selbst an dem Nothwendigen. Anfangs baute man daher ohne Zweifel eilfertig und zog das leichte und im Ueberflusse vorhandene Material des Holzes dem schwerer zu behandelnden Steine vor. Zwar werden einzelne steinerne Kirchen unter Heinrich I. erwähnt, aber schon diese Erwähnung zeigt ihre Seltenheit *). Im Norden des Landes, auf der sumpfigen, waldreichen, steinlosen Fläche, die sich vom Harze bis zum Meere erstreckt, behielt es dabei noch lange sein Bewenden **); in der Mitte des elften Jahrhunderts wurden erst die Hauptkirchen in Stein gebaut, und auch diese wahrscheinlich nur roh und schlecht. Anders war es an den fruchtbaren und lieblichen Abhängen des Harzes. Hier, um die Stammsitze des sächsischen Kaiserhauses herum, bei den Stiftungen, welche sie als ihr eigenes Werk, als die Bildungsquellen ihrer Heimath besonders begünstigten, als Grabstätten für sich bestimmten, in welche sich die Fürstinnen der Familie oder einzelne Grosse ihres Hofes zurückzogen, hier gerade lag mannigfaltiger Baustein zu Tage oder wurde bei der Gewohnheit bergmännischer Arbeit leicht hervorgefördert. Es konnte nicht ausbleiben,

gestelltes korinthisches Pilasterkapitäl, lassen, da jener Dom ursprünglich von Otto, dieser von seinem Bruder Bruno erbaut war, darauf schliessen. Indessen versteht sich von selbst, dass so schwer erlangter Schmuck nur selten vorkam und keinen Einfluss auf die Konstruktion der Gebäude ausüben konnte.

*) (Heinricus rex) antiquum opus Romanum muro — in Mersburg decoravit lapideo et infra eandem ecclesiam, quae nunc est mater aliorum, de lapidibus construi et 14. Kal. Jan. praecepit dedicari. Dithmar Mers. in Pertz Monum. Germ. p. 740.

**) Bei Erwähnung des in Verden gegen 1014 neben dem Dome erbauten steinernen Thurmes bemerkt Dithmar, dass solche in jenen Gegenden noch selten seien (qui in hac terra pauci habentur), und scheint damit auf einen Unterschied jenes nördlichen Flachlandes gegen die obersächsischen Gegenden hinzudeuten.

dass hier, sobald nur die ersten Grundlagen der Civilisation gelegt waren, ein rüstiges Schaffen und Bauen entstand, bei dem man Uebung und Erfahrung erlangte; es war eine zur Hervorbringung neuer Formen wohl geeignete Stelle. Auch lässt uns die grosse Zahl gleichartiger Monumente, die wir hier beisammen finden, das allmälige Fortschreiten des Styls, das wir an ihnen wahrnehmen, und dann das lange Beharren bei derselben Form nicht zweifeln, dass wir hier die Bildungsstätte dieses ersten, deutsch-romanischen Styls haben. Der Holzbau selbst, der vorausgegangen war und in der nahen Ebene noch fortdauerte, musste darauf einen Einfluss ausüben. Anfangs hatte man auch in diesen Gegenden nach dem Vorgange der karolingischen Bauten centrale Kirchen gebaut; in Magdeburg gab es, nach dem Berichte des Dithmar von Merseburg, eine Rotunde. Allein der Holzbau war für Anlagen dieser Art nicht geeignet; man zog daher die andere überlieferte Form, die der länglichen Basilika, vor. Dabei hatte man aber nicht, wie in Italien, über Säulenschäfte aus antiken Gebäuden oder über Steinbrüche, welche die Herstellung monolither Stämme gestatteten, zu disponiren, und dieser Mangel nöthigte, auf einen Ersatz zu denken. Gewiss hatte man anfangs in Holzbauten die herkömmliche Säule durch leicht behauene Baumstämme ersetzt, in steinernen Kirchen dagegen viereckige Pfeiler als die einfachere Form vorgezogen. Später mochte man, zunächst aus Gründen der Sparsamkeit und Dauerhaftigkeit, Beides verbunden, so die Bedeutung dieses Wechsels kennen gelernt und ihn auch bei kostbaren, mit grösserer Musse ausgeführten Bauten angewendet haben, woraus sich dann im weiteren Verlaufe das System, das wir in den erhaltenen Bauten sehen, ergab. Der Mangel des Gewölbes und der Gebrauch der Balkendecke bei allen oder

fast allen grossen Gebäuden dauerte zwar, auch jenseits der Gränzen des Sachsenlandes, bis in eine spätere Zeit, und hatte seine Ursache nicht im Material, sondern in der fehlenden Uebung. Allein die lange Beibehaltung der Holzdecken bis in eine Zeit hinein, wo die Wölbung am Rhein und in anderen Gegenden schon gewöhnlich war, deutet doch auf eine Vorliebe hin, die wiederum mit jenem Ursprunge des Styls zusammenzuhängen scheint. Der Holzbau führt überall auf ein Vorherrschen des Geradlinigen und Eckigen, das aber in verschiedener Weise durchgeführt werden kann. In England ging aus ihm, neben der Beibehaltung der geraden Decke und einfacher Verhältnisse, ein Styl hervor, der sich in dem Kontraste reicher und bizarrer Ornamente gegen schwerfällige, gedrückte Grundformen gefiel. In Deutschland dagegen führte der schlichte Sinn eines unvermischten Volksstammes auf anspruchslose, milde Formen, und auf das Bestreben, ihnen durch Eurhythmie und Anmuth Werth zu verleihen. Auch manche Details dieses Styls scheinen ihren ersten Ursprung im Holzbau zu haben. Dahin gehört das Würfelkapitäl, das recht eigentlich an das Absägen oder Abhauen eines Klotzes erinnert *), und aus der Schwierigkeit, die Schwingung des korinthischen Kelches im Holze hervorzubringen, entstanden sein mag, das aber auch durch seine eckige Form dem Pfeiler entsprach, und daher bei der Verbindung von Pfeilern und Säulen sich auch ästhetisch empfahl; dahin ferner die Einkerbung der Pfeilerecken; endlich die flache Ornamentation an Wülsten und Kapitälen, welche mehr dem in

*) Gervasius von Canterbury in seinem unten ausführlich zu erwähnenden Berichte bei Vergleichung des neuen, im Jahre 1175 begonnenen Baues des Domes seiner Stadt mit dem älteren hat ein ähnliches Gefühl und sagt, dass die früheren Kapitäle eher mit dem Beile, als mit dem Meissel gearbeitet zu sein geschienen.

Holz ausgeführten Schnitzwerk, als der dreisten Arbeit des Meissels gleicht.

Diesen Entwickelungsgang an den vorhandenen Monumenten aufzuzeigen, sind wir freilich ausser Stande. Von jenen Holzbauten ist natürlich nichts, von den frühesten Versuchen in Stein höchstens Einzelnes, meist unter späteren Umbauten versteckt, erhalten. Selbst bei den vorhandenen Gebäuden möchte es kaum möglich sein, eine völlig zuverlässige chronologische Reihenfolge herzustellen. Bei der Unsicherheit, ob die Stiftungsdaten auf die erhaltenen Gebäude zu beziehen sind, können wir uns nur von dem Style derselben leiten lassen, und müssen diejenigen, wo die Grundgedanken noch schwankend erscheinen, wo sich eine beabsichtigte Nachahmung antiker Details neben der Rohheit ungeübter Arbeiter zeigt, für die früheren, diejenigen, bei welchen die Verhältnisse des Ganzen und die ihnen entsprechenden Details schon mit Konsequenz behandelt sind, für später, diejenigen endlich, wo sich ein Reichthum der Ornamentation entwickelt, für noch jünger halten.

Den Ausgangspunkt für die Ausbildung des Styles würden wir, bei Berücksichtigung der geschichtlichen Verhältnisse in Quedlinburg, als einem der Hauptsitze des Ottonischen Hauses, vermuthen, und hier finden wir nun auch, zunächst in einem verborgenen Ueberreste, in der Krypta der ehemaligen Wipertikirche, Züge des höchsten Alterthums. Die Kirche selbst, welche schon beim Leben Heinrichs I. bestand, und zu Gunsten seiner Gemahlin Mathilde, die hier ihren Wittwensitz aufschlug, mit einem Kloster verbunden wurde, ist im zwölften Jahrhundert erneuert; allein es ist nicht unwahrscheinlich, dass die unzweifelhaft ältere Gruft aus jener Stiftungszeit herstammt. Die drei Schiffe derselben sind bereits durch wechselnde

Pfeiler und Säulen geschieden, aber diese nicht, wie späterhin, durch Bögen, sondern durch gerades Gebälk verbunden, welches den Tonnengewölben, mit denen die Hallen gedeckt sind, als Kämpferlinie dient. Die Pfeiler sind roh, aber mit ganz wohlgebildeter attischer Basis versehen, und an einem kleineren Pfeiler findet sich ein ionisches Volutenkapitäl, zwar ohne Eierstab, aber auch ohne fremdartigen Zusatz *). Dieses merkwürdige Monument hat also noch drei antike Formen beibehalten, die unmittelbar darauf verschwinden und der deutschen Architektur des Mittelalters fremd bleiben. Wir erkennen daraus recht anschaulich den Ursprung der höheren Architektur in dieser Gegend. Es sind nicht byzantinische Formen, nicht einmal in dem Maasse wie bei den Bauten Karl's des Grossen, sondern rein römische, und diese in solcher Weise behandelt, dass sie nicht nach vorliegenden antiken Mustern, nicht nach genauer, auf eigener Anschauung beruhender Kenntniss, wie noch in Corvey, sondern nach dunkeln Erinnerungen oder höchstens nach rohen Zeichnungen gearbeitet zu sein scheinen.

Die Schlosskirche zu Quedlinburg wurde schon unter Heinrich I. (etwa 937) gegründet, jedoch am Ende desselben Jahrhunderts (997) eine Erweiterung begonnen, welche erst spät, im Jahre 1021, zur Einweihung führte. Im Jahr 1070 wurde sie durch einen Brand in Asche gelegt, und findet sich demnächst eine Weihe im Jahre 1129 **); wie viel indessen von dem älteren Bau bei je-

*) Vgl. Kugler und Ranke, a. a. O. S. 97 und Taf. VI. In der Vorhalle der Kirche zu Gandersheim, dem ältesten erhaltenen Theile dieser, bekanntlich von dem sächsischen Kaiserhause so sehr begünstigten Stiftung, findet sich ebenfalls ein ionisches Kapitäl mit Voluten und Polstern.

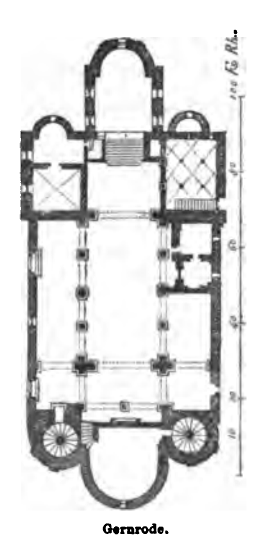
**) Vgl. Kugler und Ranke a. a. O. S. 16 bis 19 und Taf. V. 1 — 4. 7.

nem Brande unversehrt geblieben und bei der Herstellung beibehalten ist, und ob diese Weihe (was kaum glaublich) die erste nach jenem Brande gewesen, muss dahin gestellt bleiben. Jedenfalls darf man aus der Anordnung des Grundrisses schliessen, dass diese neuere Kirche auf den Fundamenten der älteren errichtet wurde. Der interessanteste Theil der Kirche ist die grosse und geräumige Krypta, mit Kreuzgewölben gedeckt und durch Säulen getheilt, deren Kapitäle sich durch feinen und eigenthümlichen Schmuck auszeichnen. Auch bei ihnen ist daher eine spätere, etwa dem Jahre 1129 angehörige, Restauration anzunehmen; nur im westlichen Theile dieser Unterkirche finden sich Ueberreste eines älteren Baues, theils sehr rohe, theils antikisirende Formen, namentlich Kapitäle, an denen die ionische Volute, aber an ungewöhnlicher Stelle oder gar verkehrt angebracht ist. In der Oberkirche ist das neue System weiter ausgebildet, die Trennung der Schiffe durch wechselnde Pfeiler und Säulen in den bereits beschriebenen Verhältnissen bewirkt, die Detailbildung verändert. Die Kapitäle sind in der Gestalt umgekehrter und abgestumpfter Pyramiden, also dem Würfelkapitäl sich nähernd, mit phantastischen Gestalten besetzt, der Bogen ruhet unmittelbar auf ihnen, ohne Deckplatte, die attische Basis der Säulen ist sehr viel steiler als in antiken Bauten. Doch findet sich auch hier noch, im Aeusseren unter dem Rundbogenfriese und an einem würfelförmig gestalteten Kapitäle, eine Reminiscenz an ionische Voluten. Auch hier sind also noch Details, die auf eine sehr frühe Zeit hinweisen, während die schöne Anlage des Inneren, das freilich jetzt durch hölzerne Einbauten entstellt und schwer erkennbar ist, erst dem im J. 1129 eingeweiheten Bau zuzuschreiben sein möchte.

Aelter als diese Schlosskirche erscheint die benachbarte

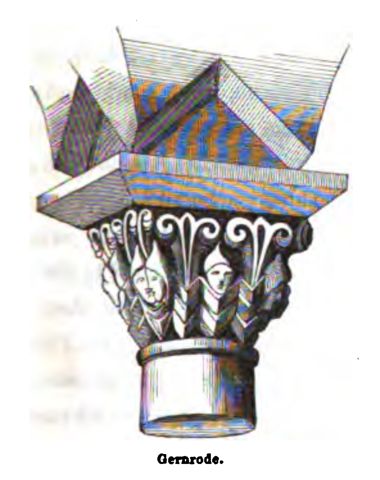
Stiftskirche zu Gernrode *). Markgraf Gero, ein mächtiger Fürst, der zu den höchsten Erwartungen berechtigt war, verlor durch den Tod des einzigen Sohnes die Hoffnung, der Gründer eines Herrscherhauses zu werden. Ihm blieb nur eine Schwiegertochter und um dieser nach damaliger Sitte einen ehrenvollen Wittwensitz zu bereiten, stiftete er im Jahre 961 dies Frauenkloster. So sehr lag ihm diese Stiftung am Herzen, dass er noch in seinem hohen Alter eine Reise nach Rom unternahm, um päpstliche Privilegien für sie zu erhalten. Es ist daher höchst wahrscheinlich, dass er, der kinderlose, mächtige, weitgereiste Mann, diese Stiftung, das letzte fromme Werk seines Lebens, das Denkmal, welches er hinterliess, seine künftige Grabstätte, auf's Reichste ausgestattet und mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln ausgeschmückt haben wird, und dass seine Anlage der Kirche so dauerhaft und ansehnlich war, dass sie einer gänzlichen Erneuerung nicht bedurfte. Auch berechtigt der Styl des jetzigen Gebäudes zu der Annahme, dass die Hauptheile desselben aus der ersten Bauzeit, vielleicht also, wenn wir annehmen, dass einige Decennien im Gebrauche einer ersten provisorischen Kirche und bei der Begründung der äusseren Verhältnisse des Klosters verflossen, aus dem Anfange des elften Jahrhunderts herstammen. Wir sehen hier jenes einheimische System noch im Entstehen, verbunden mit manchen fremdartigen Eigenthümlichkeiten und mit Formgedanken, welche das Gepräge des Versuchs und der Neuheit tragen. Das Mittelschiff ist wieder von wechselnden Pfeilern und Säulen begrenzt, hat aber, abweichend von

*) Abbildungen und Beschreibung in Puttrich's Denkmälern, Abth. I, Band I, in dem die Anhaltischen Länder betreffenden Hefte. Vgl. auch die kritischen Bemerkungen bei Rosenthal, Gesch. d. Bauk. Th. III, S. 561.

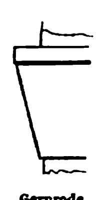


Gernrode.

allen Kirchen dieser Gegend, über den Scheidbögen des Schiffes eine Galerie, und zwar diese wieder in einer sehr eigenthümlichen Anordnung. Die Arcaden derselben bilden nämlich weder eine ununterbrochen fortlaufende Reihe, noch einzelne den Scheidbögen entsprechende Gruppen, sondern sind dergestalt abgetheilt, dass sie über die Säulen und ihre Bögen ununterbrochen fortgehen, und nur dem Pfeiler des unteren Stockwerks entsprechend durch einen kleinen Pfeiler unterbrochen sind. Man sieht daher die Absicht, die Säule als ein blosses Mittelglied zu bezeichnen und die auf den Pfeilern beruhende Gliederung des Schiffes anschaulicher zu machen. In der That ist dies auch konstruktiv hier mehr als bei anderen ähnlichen Anlagen der Fall, weil die Säulen von geringerem Durchmesser als die Pfeiler und die obere Mauer sind, und so auf jenen die wesentlichere Last ruht. Die Säulen haben noch ziemlich antike Form. Sie stehen auf steiler attischer Basis, haben einen schlanken, stark verjüngten Stamm und Kapitäle von der Höhe des korinthischen, aber nicht mit geschwungener, konkaver Linie des Kelchs, sondern in steiler, pyramidalischer Form und verziert mit Pflanzenstengeln, deren geradlinige Haltung dieser Form der Vase sehr wohl entspricht. Da nun die Dicke des auf dem Kapitäle stehenden Mauerstücks grösser war, als der Durchmesser des Kapitäls, so hat der Baumeister dies dadurch ausgeglichen, das er in dem Mauerstück oberhalb der Deck-


Gernrode.

platte auf allen vier Seiten eine Vertiefung in Gestalt eines mit der Spitze nach oben gerichteten Dreiecks einmeisselte und so die Mauer nur mit einem der Deckplatte entsprechenden Stücke auf derselben lasten liess. Diese zierliche Form und die Schlankheit der Säulen könnten veranlassen, dem Bau ein jüngeres Alter zuzuschreiben. Allein dieser Schluss möchte täuschen. Diese Erfindung scheint mehr ein glücklicher Wurf des durch die Neuheit angeregten Talents zu sein. Denn im Uebrigen ist die Behandlung roh, die Profilirung der Gesimse von höchster Einfachheit; die feineren Formen sind noch mehr aus der Antike entlehnt, als in späteren Bauten, die Kapitäle mehr korinthischer Form, die Basen ohne Eckblätter, die Säulenstämme verjüngt, während die späteren Theile des Baues das Würfelkapitäl, das Eckblatt, die unverjüngten Stämme haben. Gerade die Schwierigkeit, die der Baumeister hier in so eigenthümlicher Weise beseitigte, würde durch das Würfelkapitäl gehoben oder vermindert sein. Es scheint daher eher, dass er diese bequeme Form noch nicht kannte, als dass er dieselbe überbieten wollte.


Gernrode.

Jedenfalls kann man die östliche Krypta mit ihren einfachen Pfeilern und den ganzen westlichen Vorbau mit grosser Zuversicht der ersten Bauzeit zuschreiben. Dieser

besteht aus einer vortretenden Chornische und einem von zwei Thürmen flankirten Mittelbau. Alles ist hier höchst einfach und alterthümlich, die Thürme sind rund und haben ein oberes Stockwerk, dessen enggestellte Pilaster an dem einen Thurme zwar durch wirkliche Rundbögen, an dem anderen aber durch giebelartige, geradlinige Dreiecke verbunden sind; eine Form, die an den Holzbau erinnert und die wir in frühen englischen Bauten finden *), die aber hier sehr eigenthümlich mit dem von römischen Bauten entlehnten Pilaster verbunden ist. Ebenso trägt die östliche Chornische, die wiederum in völlig eigenthümlicher Weise mit zwecklosen vortretenden Pilastern verziert ist, durchaus den Charakter der frühesten Zeit und eines kecken Gebrauchs halbbekannter Formen. Aber nicht bloss hier, sondern auch an den übrigen Theilen der Kirche ist das Aeussere noch durchweg in strengen aber auch rohen und schweren Formen, ohne feinere Details und unterscheidet sich sehr deutlich von dem späteren, in geschmückterem Style gebauten Kreuzgange und von gewissen Einbauten



Gernrode.

*) Auch in der Vorhalle von Kloster Lorsch an der Bergstrasse. Dieser Bau, den ich früher (Th. III. S. 492) wegen seiner besseren Technik und ungeachtet seiner römischen Reminiscenzen nicht dem karolingischen Zeitalter, sondern einer späteren Zeit zuweisen zu müssen glaubte, scheint nach der urkundlichen Untersuchung von Dr. Savelsberg (im deutschen Kunstbl. 1851, S. 163) dennoch in der karolingischen Zeit, jedoch nicht unter Karl d. Gr. sondern unter Ludwig dem Deutschen entstanden zu sein. Auch Daniel Ramée in Gailhabauds Denkmälern entscheidet sich aus technischen Gründen für die karolingische Zeit.

im Inneren, deren ich wegen der daran befindlichen Skulpturen weiter unten gedenken werde. Da aber auch diese Theile noch dem romanischen Style angehören, so lassen sie umsomehr darauf schliessen, dass die älteren Theile wirklich aus dem ursprünglichen, nicht lange nach dem Jahre 1000 vollendeten Bau herstammen.

An dies Monument schliessen sich einige Kirchen an, welche sämmtlich einen Wechsel von Pfeilern und Säulen und auch sonst Verwandtes haben. Die Klosterkirche von Wester Gröningen (seit 936 erwähnt), der jetzt abgebrochene Dom zu Goslar (1040), die Klosterkirche von Frose *) und die theilweise später veränderte Neumarktkirche zu Merseburg **). In allen diesen Kirchen ist schon das Würfelkapitäl angewendet und der Gedanke der durch die Pfeiler begränzten Gruppe weiter ausgebildet. In Wester Gröningen und Frose besteht sogar jede solche Gruppe schon aus zwei Säulen; auf jeder Seite des Schiffes stehen nämlich vier Säulen und zwischen ihnen ein Pfeiler. Dagegen sind hier die Detailformen noch durchweg ziemlich roh und plump. Feiner ausgebildet zeigen sie sich in den benachbarten Klosterkirchen von Huyseburg, Ilsenburg und Drübeck, die sämmtlich erst nach dem Anfange des zwölften Jahrhunderts gebaut sein werden, wenn auch ihre Stiftung früher fällt ***). Die Eilfertigkeit, mit der die

*) S. Puttrich, a. a. O. Abth. II. Bd. I. Anhalt'sche Lande, Taf. 37. Sie ist später erneuert, aber so, dass man die alte Anlage noch erkennt.

**) Puttrich, Merseburg, Taf. 7. Jünger und der folgenden Epoche angehörig sind die Portale; in dem Schiffe erkennt man, obgleich der Boden bedeutend erhöht ist, noch die alte Anlage.

***) Kugler a. a. O. giebt bei Huyseburg und Ilsenburg die Stiftungsjahre 1080 und 1087 an. Indessen ergiebt das Chron. Hujesburgense (bei Meibom Scr. rer. germ. II. p. 537), dass der Abt Alfried (erwählt 1088) zuerst die bisherige Kapelle mit Beibehaltung ihres Sanctuars erweiterte und erneuerte, dann aber diese erste Kirche zur Zeit des Bischofs Reinhard (1107 — 1123) nochmals abbrechen und

Gebäude bei der ersten Anlage errichtet wurden, und der schnelle Zuwachs der Mönche machten oft nach sehr kurzer Zeit eine Erneuerung wünschenswerth, und die fromme Baulust dieser Geistlichen war so gross, dass sie sich leicht zu solchen Unternehmungen entschlossen. Bischof Burchard von Halberstadt verrichtete bei der ersten Anlage von Huyseburg selbst die Dienste eines Handlangers und der zweite Abt dieses Klosters, Alfried, scheute die Mühe nicht, zweimal während seiner Regierung die alten Gebäude abzubrechen und durch neue zu ersetzen. In der Kirche zu Drübeck sind sogar wohlerhaltene Kapitäle später, vielleicht in der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. mit einer Stuckbekleidung in reichen und phantastischen Formen umgeben. Es ist daher nicht leicht anzunehmen, dass der Bau der ersten Stiftung dieser Klöster auf uns gekommen. In diesen Kirchen findet sich nun die feine und harmonische Ausbildung der Pfeilergruppen in der Art, dass von Pfeiler zu Pfeiler, also über die zwei durch die dazwischen stehende Säule getragenen Scheidebögen ein grösserer sie überspannender Bogen gebildet ist *). In Huyseburg zeigt sich dies in der reinsten Form, der grössere Bogen erscheint als eine Mauerverstärkung mit einer fast hufeisenartigen Schwingung. In Drübeck und Ilsenburg ist dieselbe Anordnung, aber weniger zierlich, durchgeführt. Hier sind auch überall schon Eckknollen an der Basis angebracht. Dieselbe Anordnung wechselnder Pfeiler und Säulen mit

neu herstellen liess, welcher Bau 1121 die Weihe erhielt. Ihm ist daher die gegenwärtige Kirche zuzuschreiben, und wegen der Aehnlichkeit der Formen auch bei den beiden anderen eine ungefähr gleichzeitige Entstehung anzunehmen. Diese Chronik erzählt auch die im Texte angeführte Anekdote von der frommen Demuth des Bischofs Burchard. Abbildungen von Ilsenburg und Drübeck bei Puttrich, Abth. II. Band 2.

*) Vgl. die Abbildung aus der Kirche zu Echternach oben, Band IV. Abth. I. S. 169.

dem grösseren, je zwei Arcaden überspannenden Bogen findet sich auch in der Klosterkirche zu Heiningen in der Nähe von Wolffenbüttel, die schon im J. 1012 gegründet, aber wahrscheinlich im zwölften Jahrhundert und zwar gegen das Ende desselben mit durchgängiger Ueberwölbung erneuert ist *).

Ohne diese Anordnung, aber sonst in regelmässiger Durchbildung, finden wir denselben Styl in der Klosterkirche zu Hecklingen (1130), in welcher ein späterer, aber noch ganz romanischer Einbau in der völlig erhaltenen älteren Anlage die Bestätigung giebt, dass diese die ursprüngliche ist **). In Gernrode hatte man schon das Bedürfniss gefühlt, den Kontrast der scharfen Pfeilerecke gegen den runden Säulenkörper zu mildern und desshalb eine rechtwinkelige, oben abgerundete Einkerbung darin angebracht; in den späteren Bauten ist statt derselben in jede Ecke eine Halbsäule mit einem kleinen Würfelkapitäle und einer mit einem Eckknollen versehenen Basis eingeschnitten und so die Uebereinstimmung beider verschiedenartigen Stützen hervorgebracht ***). Auch die schöne Klosterkirche von Amelunxborn an der Weser, hat in ihrem Schiffe denselben Wechsel von Pfeilern und Säulen †).

*) Die Pfeiler scheinen, da sie Kreuzgestalt und in den eingehenden Winkeln Eckhäuschen haben, schon auf Gewölbe angelegt, und erwähne ich diese Kirche hier nur, weil sie jene zierliche Anordnung mit den eben erwähnten Kirchen theilt. S. eine Nachricht über Heiningen im Deutschen Kunstbl. 1850, S. 165.

**) Bemerkenswerth ist, dass auch der Baumeister von Hecklingen (wie der von Gernrode) noch für nöthig fand, das Mauerwerk nicht mit voller Breite auf die Deckplatte des Säulenkapitäls zu stellen. Er bediente sich aber zu diesem Zwecke nur einer einfachen geradlinigen Einkerbung.

***) Vgl. über Hecklingen das Werk von Puttrich Abth. II. B. I. Serie Anhalt.

†) Chor und Kreuzschiff sind im schönsten frühgothischen Style, und weiter unten zu erwähnen.

Eine zweite Gruppe von Kirchen ähnlichen Styls, aber mit gewissen Eigenthümlichkeiten findet sich weiter westlich, und hat ihren Mittelpunkt in Hildesheim, wo Bischof Bernward, dessen ich weiter unten näher zu erwähnen habe, und sein Nachfolger Godehard schon im Anfange des eilften Jahrhunderts Studien dieser Art begünstigten und eine Schule begründeten, welche noch im folgenden Jahrhundert in gleicher Weise fortwirkte. Diese fortdauernde Thätigkeit und der anwachsende Reichthum des berühmten Bischofsitzes sind zwar die Ursache, dass wir kein Gebäude besitzen, dass uns den Styl des 11. Jahrh. rein erhalten zeigte, indessen lässt sich an mehreren derselben noch die ursprüngliche Anlage erkennen, die auch in den Bauten des 12. Jahrh. noch beibehalten und nur mit reicherem plastischen Schmuck verbunden ist. Auch diese Kirchen haben nämlich die gerade Decke und den Wechsel von Pfeilern und Säulen, doch so, dass, wie in Wester Gröningen und Frose, zwischen jedem Pfeilerpaar zwei Säulen stehen *). Am wenigsten hat der vielfach überbaute und veränderte Dom von seiner alten Gestalt aus der Gründungszeit v. J. 1061 behalten, indessen ist auch an ihm die ursprüngliche Anordnung noch kenntlich. Die eigentlich begünstigte Stiftung Bernward's war das Michaeliskloster, das er im Jahr 1001 gründete. 1015 konnte er selbst noch die Gruft, 1022 den Chor weihen, 1033 wurde die Vollendung der ganzen Kirche mit einer neuen Weihe gefeiert. Ein im Jahre 1162 stattgefundener Brand zerstörte aber diesen Bau so gründlich, dass man nach eifriger Herstellung erst im Jahre 1184 zur neuen Einweihung schreiten konnte **), und dieser späteren Zeit

*) Vgl. die Abbildung Band IV. Abth. I. S. 168.

**) Diese Daten entlehne ich aus einer gütigen Mittheilung des sorgsamen Lokalforschers Dr. Kratz, der die darüber in seinen Händen befindlichen Urkunden hoffentlich veröffentlichen wird.

gehört das jetzige Gebäude mit seinen bewundernswürdig ausgeführten Ornamenten im Wesentlichen an. Allein dennoch sind einzelne Säulen des alten Baues stehen geblieben, die, als solche durch ihre Schmucklosigkeit und geringere Höhe erkennbar, beweisen, dass er schon ursprünglich dieselbe Anlage wie jetzt hatte. Vollständig erhalten ist dagegen die im J. 1133 geweihete Godehardskirche, in welcher sich wiederum dieser Styl, aber nun in reichster und schönster Entwickelung und mit einer ungewöhnlichen, weiter unten näher zu erwähnenden Choranlage zeigt. *Dieselbe* Anordnung zwiefacher Säulen zwischen den Pfeilern findet sich auch in den später zum Gewölbebau umgestalteten Stiftskirchen von Wunsdorf *) und Gandersheim, in der benachbarten Klosterkirche von Klus (1124), und endlich weiter westlich nahe an der Weser in der im Jahre 1091 gegründeten Benediktinerkirche Bursfelde, unfern Karlshafen **).

Neben diesen mit wechselnden Säulen und Pfeilern aus-

*) Vgl. Hannöver'sches Magazin 1850, S. 78 und 93, und Deutsches Kunstblatt 1850, S. 164.

**) Eine Nachricht über dieselbe im Kunstblatt 1848 und in den Ephemeriden der Wiener Bauzeitung 1848, S. 57. Sie hat, wie die Kirche von Frose, kein Kreuzschiff, sondern drei fortlaufende Schiffe, die aber sämmtlich (nicht bloss wie dort das Mittelschiff) mit Nischen geschlossen sind. Hier wie dort sind in Westen zwei Thürme, zwischen denselben eine auf einer Mittelsäule ruhende Emporkirche. Würfelkapitäle mit einfacher Randverzierung und der Schachbrettfries bilden auch hier die Ornamentation. Der Wechsel von Pfeilern und Säulen ist nicht ganz regelmässig. Die ersten fünf Arcaden ruhen, wie in Frose, auf 4 Säulen und einem die Mitte der Gruppe bildenden Pfeiler, dann aber folgen nach dem Chore zu noch zwei Pfeiler, der zweite zugleich als Scheidewand der drei Nischen dienend. Offenbar ist diese Unregelmässigkeit beabsichtigt, um beim Mangel eines Kreuzschiffes der Chornische eine Art Vorhalle zu verschaffen. Die Zwischenwand, welche das Mittelschiff als Chor von den Seitenschiffen trennt, ist durch eine darauf gestellte Galerie von kleinen Säulen sehr eigenthümlich und reich geschmückt.

gestatteten Basiliken bestanden gewiss stets sehr viele mit einfachen viereckigen Pfeilern; wahrscheinlich sind sie nur desshalb nicht in grösserer Zahl auf uns gekommen, weil man bei den reicher ausgestatteten und solideren Bauten, mithin gerade bei denen, welche den Jahrhunderten Widerstand leisteten, gewöhnlich Säulen anzuwenden pflegte. Bei den einfachsten Kirchen dieser Art sind die Pfeiler blosse Mauerstücke mit einer bald bloss abgeschrägten, bald attisch gestalteten Basis und einem einfachen Gesimse. So findet es sich in der freilich sehr rohen, jetzt verfallenden Kirche zu Walbeck, östlich von Helmstaedt (1011), in den benachbarten Klosterkirchen von Marienthal und Marienberg und in der Klosterkirche von Vessera in der Grafschaft Henneberg (um 1050) *). Auch der Dom zu Bremen war, wie die noch wohl erhaltenen unteren Theile des Langhauses ergeben, bei dem durch Erzbischof Adalbert um 1050 ausgeführten Bau, eine Basilika mit einfachen Pfeilern **). Dass diese Einfachheit nicht immer der Beweis eines höheren Alters ist, ergiebt sich aus der mächtigen, mit vier Thürmen im Aeusseren reich ausgestatteten und dennoch im Inneren in diesem einfachen Style angelegten Liebfrauenkirche zu Halberstadt, welche nach neueren Ermittelungen erst in den Jahren 1135 bis

*) Puttrich, Serie Mühlhausen S. 22 und Taf. 13. Uebersicht I. und II.

**) Die Geschichte dieses wichtigen Gebäudes, das aus jener oben bezeichneten Bauzeit noch die Krypta und die Arcaden des Schiffes, im nördlichen Seitenschiffe und im Chore Erneuerungen vom Anfange des 13. oder Ende des 12. Jahrh., dann aber auch bedeutende Veränderungen aus dem 14. Jahrh. enthält, ist noch gar nicht aufgeklärt, da Rotermund (Geschichte der Domkirche von Bremen, 1829) das Baugeschichtliche ganz unerörtert lässt. Die nicht uninteressanten diesen Bau betreffenden Chronikenstellen findet man bei Fiorillo Gesch. der zeichnenden Künste in Deutschland, II, 106.

1146 neuerbaut ist *). In anderen Fällen wurden die Pfeiler eingekerbt oder mit Halbsäulen versehen, und so etwas zierlicher gestaltet. Dies findet sich bei der jedenfalls dem elften Jahrhundert, vielleicht sogar einer sehr frühen Zeit desselben angehörigen Liebfrauenkirche zu Magdeburg **), und bei der Klosterkirche von Fredelslohe bei Einbeck (1130) ***). Auch ferner und selbst über die Gränzen dieser Epochen hinaus wurden besonders Klosterkirchen noch immer in dieser einfachen Form errichtet, jedoch dann meist mit feinerer Belebung der Pfeiler. Bei der grossartig und reich angelegten Stiftskirche von Königslutter bei Braunschweig, um 1135 neuerbaut oder

*) F. v. Quast (im Kunstblatt 1845 Nro. 52 ff.). Durch Bischof Rudolf (1135 — 1149) wurde die Kirche, die früher klein und hässlich war (parvula ac deformis), gänzlich (a fundamento) erneuert, und 1146 geweiht. Da der untere Theil des westlichen Vorbaues mit dem Mauerwerk des jetzigen Schiffes nicht im Verbande steht, und also einem älteren, und zwar, wie die Maasse zeigen, kleineren Gebäude angehört, so muss man jenen für den Ueberrest der ersten Gründung (etwa 1005), dieses aber für das Werk Rudolf's halten.

**) Diese interessante Kirche ist im 13. Jahrh. mit Kreuzgewölben gedeckt, welche auf angelegten, mit der alten Mauer nicht im Verbande stehenden Diensten ruhen. Dieser Einbau lässt jedoch die alten Mauern unverändert und wohl erkennbar. In die Pfeilerreihe mischt sich hier ohne ersichtlichen Grund für eine solche Abweichung eine Säule. Rosenthal a. a. O. S. 565 ist geneigt, diesen Bau dem J. 1014 zuzuweisen, während F. v. Quast (D. Kunstbl. 1852, S. 174) den Beweis verspricht, dass die ganze Kirche durch Erzbischof Werner (1064 — 1078) neu erbaut sei. Jedenfalls sind auch die Formen des oberen Baues noch sehr einfach und roh und denen der Krypta (die von 1014 stammen dürfte) sehr ähnlich.

***) Fiorillo a. a. O. II, 66. Die in dunkelrothen Sandsteinquadern erbaute Kirche zeichnet sich durch zwei kräftige, pyramidalisch verjüngte Thürme der Westseite aus, zwischen denen eine schwach hervortretende halbrunde Chornische zwei innere Bögen enthält. Sie ist von Dr. Kestner im Hannöverischen Magazin 1850, S. 70, und von W. Lübke im D. Kunstblatt 1850, S. 157 beschrieben.

doch erweitert *), und bei der durch ihre Sculpturen berühmten Klosterkirche zu **Wechselburg**, gegründet 1174, zeigt sich die Neigung, eine Abwechselung in die einförmige Wiederholung der Pfeiler zu bringen, in verschiedener Weise. In Königslutter sind die Pfeiler ohne Eckverzierung, aber ihre Gesimse wechseln, indem sie, an den gegenüberliegenden Pfeilern gleich, bald die einfache Form eines dorischen Echinus, bald eine reichere erhalten haben. In Wechselburg dagegen sind die Ecken eingekerbt, bald mit blossen Auskehlungen, bald mit Säulchen und zwar in der Art wechselnd, dass die gegenüberliegenden ungleich sind, und die diagonal entgegengestellten Pfeiler der anderen Reihe einander gleichen **). Man sieht daher hier denselben rhythmischen Gedanken, der dem Wechsel von Pfeilern und Säulen zum Grunde liegt, in anderer, zarterer

*) Kaiser Lothar's Urkunde vom J. 1135, auf welche sich die Annahme eines Neubaues stützt (Fiorillo, a. a. O. I. 84), bekundet nichts über den Bau, sondern enthält nur die Aufhebung des früher daselbst bestandenen Nonnenstiftes, und die Verlegung von Mönchen in dieses Kloster. Indessen ist Lothar hier und zwar im Schiffe der Kirche beigesetzt, und die Vermuthung, dass er für die Verschönerung des Orts gesorgt, ist daher wohlbegründet. Wahrscheinlich stammt wenigstens der reiche und malerische, wegen der Mannigfaltigkeit der Säulenstämme und Kapitäle berühmte Kreuzgang, der Chor und der westliche Thurmbau mit seiner mächtigen Treppe aus dieser Zeit. Das Aeussere der Chornische ist reich und geschmackvoll. In den Bögen des Rundbogenfrieses ist die Darstellung einer Jagd mit komischen Episoden, unter anderem die Hasen auf dem Jäger liegend, wahrscheinlich gleichzeitig, dagegen die Inschrift, welche in verkehrt geschriebenen Buchstaben die Worte enthält: O opus eximium .... vario celamine mirum, wahrscheinlich ein späterer Zusatz, sogar vielleicht bloss ein mönchischer Scherz. Ich führe dies an, weil man diese Inschrift für unlesbar gehalten und ihr desshalb eine geheimnissvolle Bedeutung und frühe Entstehung zugeschrieben hat. — Vgl. nähere Angaben über Grösse und Geschichte der Kirche im Organ für christliche Kunst 1853, S. 101, und im D. Kunstblatt 1850, S. 157.

**) Vgl. die Beschreibung der K. zu Kloster Zschillen oder Wechselburg bei Puttrich a. a. O. Th. I. Abth. 1.

Weise wirksam. Eine sehr viel vollständigere Gliederung haben dann die Pfeiler der Klosterkirche auf dem Petersberge bei Erfurt, die nach einem Brande von 1142 schon im Jahre 1147 geweiht wurde *). Die herrlichste Ausbildung der Pfeilerbasilika zeigt sich endlich in der, um die Mitte des zwölften Jahrhunderts erbauten Klosterkirche von Thalbürgel oder Bürgelin bei Jena **), wo die Pfeiler nicht nur mit stärkeren Ecksäulchen, sondern auch unter den Scheidbögen mit einer auf der Mitte der inneren Pfeilerseite vortretenden Säule gleicher Art versehen sind, wodurch denn eine reichere Gliederung der Bögen und eine

*) Diese grossartige Kirche ist jetzt zum Militärmagazin eingerichtet, aber mit Ausnahme des obersten Theiles der Mauer des Mittelschiffes noch wohl erhalten. Puttrich (Bd. II. Abth. 2. Heft: Erfurt, S. 16), der das Innere nicht sah, vermuthet nach einer alten Zeichnung, dass die Kirche gewölbt gewesen. Dies ist indessen, wie ich mich durch eigene Anschauung überzeugt habe, irrig. Nur eine, aus der spätesten Zeit des romanischen Styls herstammende, über die Breite der Kirche hinaus ragende Vorhalle hat Pfeiler, welche auf Wölbung hindeuten. Die des Schiffes dagegen sind nicht auf eine solche eingerichtet; sie haben vielmehr auf ihrer Vorderseite, nach dem Mittelschiffe zu, eine in einer nischenartigen Vertiefung angebrachte Halbsäule (ähnlich, wie es sich in der Vorhalle von Paulinzelle, jedoch da nur unter den Scheidbögen, findet), sind auf der Rückseite nach dem Seitenschiffe zu ganz flach, und nur unter den Scheidbögen mit vortretenden, einfachen Würfelsäulen versehen. Nur die drei östlichen der neun Pfeiler jeder Seite sind anders geformt, nach dem Mittelschiffe zu ganz flach, nach den Seitenschiffen zu durch eine Vorlage verstärkt, so dass vielleicht in diesem Theile die Seitenschiffe Gewölbe gehabt haben. Die grosse Nische des Chores ist entweder in sehr früher Zeit abgebrochen, oder nicht ausgeführt, aber wohl beabsichtigt; an ihrer Stelle ist der Chor jetzt geradlinig, durch eine eingesetzte, mit dem älteren Mauerwerke nicht im Verbande stehende Wand geschlossen. Kreuzschiff und Seitenschiffe hatten Nischen, die noch zum Theil erhalten sind. Die Dimensionen der Kirche sind sehr bedeutend, die Breite des Mittelschiffes nach ungefährer Schätzung 50 Fuss, die Länge des Langhauses neun Arcaden.

**) Puttrich in dem angeführten Werke, Serie Sachsen-Weimar-Eisenach. S. 18 und Taf. 8 bis 11.

engere und mehr harmonische Verschmelzung derselben mit den Pfeilern herbeigeführt wird.

Viel seltener, als der Gebrauch blosser oder mit Säulen wechselnder Pfeiler, ist in dieser Gegend die ausschliessliche Anwendung von Säulen, so selten, dass man fast bei den wenigen Fällen einen Einfluss auswärtiger Bauten annehmen möchte. Das früheste Beispiel giebt die kleine (jetzt modernisirte, doch noch erkennbare) Kollegiatkirche auf dem Moritzberge bei Hildesheim, um 1060 unter der Regierung des Bischofs Hezilo von Hildesheim gegründet. Wichtiger ist die Klosterkirche zu Paulinzelle im Schwarzburgischen *), seit 1105 gebaut. Die Reihe der schlanken, etwas verjüngten, nicht auf attischer Basis, sondern auf einem Wulst und einer hohen, an den Ecken abgeschmiegten Plinthe ruhenden Säulen, die einfachen, aber durch senkrechte Simse über den Kapitälen eingerahmten Bögen geben diesem Monumente eine grosse Anmuth, die, obwohl mit ganz anderen Formen, einigermaassen an den ionischen Styl erinnert. Hier können wir nun in der That nachweisen, dass der Einfluss einer anderen Gegend eingewirkt hat. Denn dies, ohnehin an der südlichsten Gränze des Sachsenlandes nach Franken zu gelegene, Kloster wurde im Jahre 1105 mit Mönchen aus Hirschau besetzt, welche sich ohne Zweifel die Aureliuskirche ihres Mutterklosters, die in ähnlicher Weise konstruirt ist, zum Vorbilde nahmen. Ausserdem findet sich in den sächsischen Gegenden nur noch eine Säulenbasilika, in dem im Anfange des zwölften Jahrhunderts **) gegründeten ehemaligen Augustinerkloster Hamersleben, unfern Wegeleben im

*) Puttrich a. a. O. Abth. I. Bd. 1. Serie Schwarzburg.

**) Nach Meibom Scr. rer. Germ. III. p. 353. im Jahre 1108. Vergl. auch eine Beschreibung im Hannöverischen Magazin 1850, S. 66, und im Deutschen Kunstblatt 1850, S. 157.

Norden des Harzes. Es ist ein stolzer, prachtvoll ausgestatteter Bau, in der Choranlage und in manchen Details der Kirche von Paulinzelle verwandt, in der Anlage der Thürme sehr eigenthümlich, durch eine Bogenstellung auf der Brustwehr des Chores sehr malerisch verziert. An jeder Seite des Schiffes stehen sechs starke monolithe Säulenstämme, auf steiler und kräftiger, mit dem Eckknollen versehener Basis und mit sehr reich und phantastisch behandelten Würfelkapitälen. Die Ausstattung dieser Kapitäle mag der Mitte des zwölften Jahrhunderts zugeschrieben werden; die der Fussgestelle jener kleineren Säulen auf der Brustwehr des Chores zeichnet sich durch Reichthum und Schönheit aus.

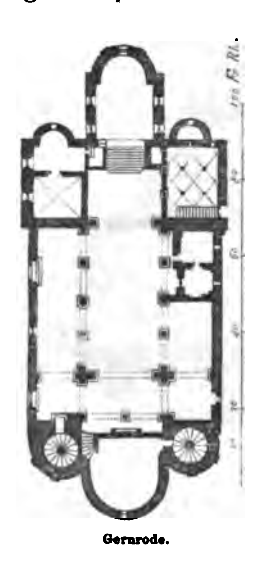


Hamersleben.

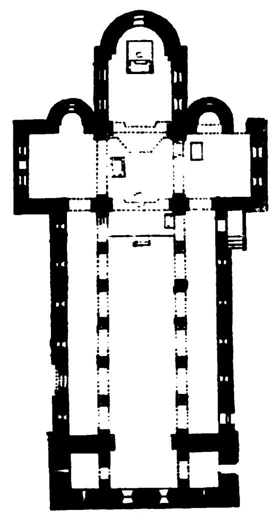
Ich habe bei dieser Aufzählung und Gruppirung auch einige Kirchen mit aufgenommen, deren Begründung schon jenseits der Mitte des Jahrhunderts liegt, um die Entwickelung des Styles von einfachen und unsicheren Anfängen bis zu den reichsten und ausgebildetesten Formen und so die Tendenz, die in ihm lag, möglichst vollständig zu

zeigen. Es bleibt mir noch übrig, diesen Entwickelungsprozess durch eine Vergleichung der einzelnen Theile dieser Monumente näher zu betrachten.

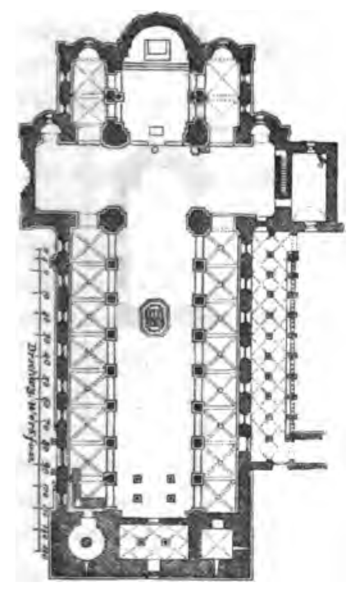
Durch die Verbindung von Pfeilern und Säulen war schon eine rhythmische Theilung gegeben; die weitere Ausbildung des Grundplanes entstand aber erst allmälig. In den, wenigstens ihrer Anlage nach ältesten Kirchen, in Gernrode, Quedlinburg, Frose, Ilsenburg, ist das Kreuzschiff noch dem der altchristlichen Basiliken ähnlich, indem es im Grundrisse wenig oder gar nicht über die Aussenwand der Seitenschiffe hinaustritt, aber durchgängig die Höhe des Mittelschiffes hat. Das mittlere Quadrat ist indessen schon immer von vier grossen Gurtbögen eingerahmt, so dass das Ganze nicht mehr wie dort einen ungetheilten Querarm bildet, sondern zwei Seitenräume hat, welche zuweilen, wie in Gernrode, zur Anbringung einer Empore benutzt wurden. An diesen Querarm schliesst sich dann der Chor, gewöhnlich über einer Krypta und deshalb um mehrere Stufen über den Boden des Langhauses erhöht, nicht bloss als einfache Apsis an, sondern mit einer Verlängerung des Mittelschiffes, an die sich dann erst die Concha anlegt. Auch erhält das Kreuzschiff in Gernrode schon auf jeder seiner östlichen Wände eine kleinere Nische, welche zur Aufstellung eines Altars oder zu anderen Zwecken diente, und äusserlich den Seitenschiffen einen ähnlichen Abschluss wie dem Chore gab. In den



Gernrode.



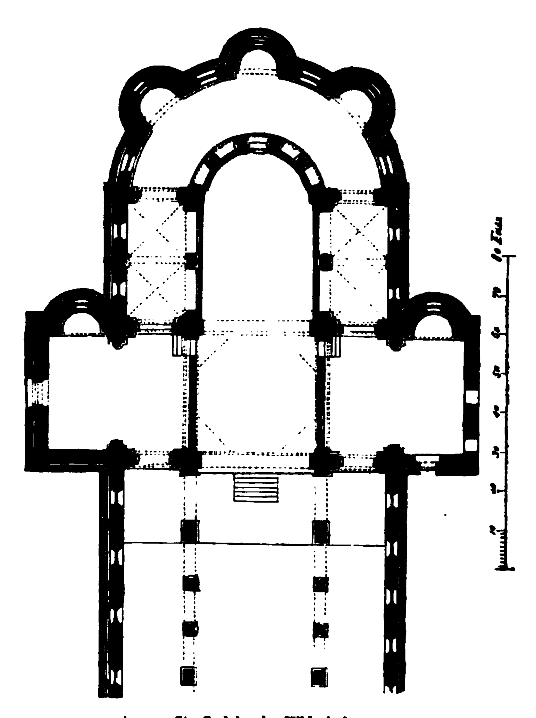
Hecklingen.



Königslutter.

späteren Bauten, jedenfalls vom Anfange des zwölften Jahrhunderts an, hat das Querschiff eine Ausladung von der Breite der Seitenschiffe, der Chorraum zwar dieselbe Länge, etwa von zwei Arcaden, meistens aber grössere Breite, indem nicht bloss das Mittelschiff, sondern auch die Seitenschiffe jenseits des Querarms festgesetzt sind und mit Nischen endigen, welche also mit der dazwischen gelegenen grossen Concha eine Gruppe bilden. So findet es sich unter anderen in Paulinzelle, Hamersleben, Königslutter und Thalbürgel, in den beiden ersten Kirchen sind ausser diesen drei Nischen auch noch die beiden auf der Ostseite des Kreuzes angebrachten beibehalten. Die Kreuzgestalt ist daher vollkommen ausgebildet, die Ostseite der Kirche zeigt eine reiche Gruppe von drei oder fünf Nischen. Zuweilen, aber selten, finden sich auch abweichende Choranlagen.

So hat die einschiffige St. Anna-Kapelle auf dem Petersberge bei Halle als Chor eine Rotunde mit einer kleinen östlichen Nische *). Merkwürdiger ist der Chorschluss der St. Godehardskirche in Hildesheim. Sie hat nämlich bei übrigens gewöhnlicher Anlage des Langhauses und Kreuzschiffes einen Chorumgang mit drei strahlenförmig heraustretenden Nischen. Diese Form, die in Frankreich auch an romanischen Bauten sehr oft vorkommt, ist sonst in Sachsen und überhaupt in Deutschland um diese Zeit noch unbekannt. Man darf indessen an eine Entlehnung von dorther wohl nicht denken. Die Anbringung einer



St. Godehard, Hildesheim.

*) Puttrich a. a. O. Serie: Halle. S. 26. Taf. 7. Fig. B.

Chornische an einem Rundbau war auch in Deutschland nicht unerhört; wie dies schon die obengenannte Annenkapelle, dann aber auch die Martinskirche in Bonn und andere Beispiele beweisen. Kannte man aber diese Form und zugleich die Choranlage, wie sie in Paulinzelle und den anderen obengenannten Kirchen bestand, so lag es nicht sehr fern, die dort auf den geraden Seiten des Chores verlängerten Seitenschiffe auch um die Apsis herumzuführen, die Mauer derselben daher unten durch Säulen zu ersetzen, und nun jene drei Nischen, welche dort in gerader Linie neben einander lagen, an dem Aeusseren des runden Schlusses und zwar, wie seine Gestalt es erforderte, strahlenförmig, d. i. so, dass ihr Centrum im Radius der Apsis lag, anzubringen. Es scheint eher auffallend, und ein Beweis, wie sehr man in diesen Gegenden Abweichungen von dem gewöhnlichen Typus scheute, dass dieser Vorgang keine Nachahmung fand.

Für die Ausdehnung des Langhauses gab es keine andere Regel, als dass es jedenfalls den längsten Arm des Kreuzes bildete. Es bestand daher wenigstens, nach Abrechnung des westlichen Vorraumes, aus vier Arcaden, im Uebrigen hing die grössere oder geringere Länge von den Bedürfnissen und Mitteln der geistlichen Stiftungen ab. Indessen bemerkt man auch hier bei den späteren Kirchen eine Steigerung. Gernrode und Klus bei Gandersheim haben nur vier, Marienberg bei Helmstädt, Walbeck, Fredelslohe und auch die Kirche zu Wechselburg, obgleich später, fünf, Wester-Gröningen, Huyseburg, Frose, Hecklingen und mehrere später zu erwähnende Kirchen sechs, Gandersheim, Paulinzelle, Hamersleben *), Königslutter, Marienthal und die Frauenkirche zu Halberstadt acht,

*) Ausser den erwähnten sechs Säulen findet sich auf jeder Seite ein den Anfang des Chorraumes bezeichnender Pfeiler.

St. Michael in Hildesheim neun und die Godehardskirche zehn Arcaden auf jeder Seite.

Auf der Westseite der grösseren Kirchen war gewöhnlich ein Vorbau, der als Chor bei Nonnenklöstern für die Nonnen, bei anderen für Sänger oder als Loge für vornehme Personen diente und mit den Glockenthürmen verbunden war. Häufig, besonders in der Frühzeit der Epoche, bestand dieser Westchor hier wie in ganz Deutschland in einer runden Nische. Wir finden sie auch jetzt noch im Aeusseren hervortretend in Gernrode, Fredelslohe, an St. Michael *) und St. Godehard in Hildesheim, in der Mauerdicke in Drübeck und Huyseburg. Auch die Stiftskirche zu Gandersheim und der Dom zu Bremen nach seinem Bau von 1050 hatten westliche Chornischen **). Später und bei der Mehrzahl der übrigen obenerwähnten Kirchen trat jedoch an die Stelle solcher Nischen ein grosser thurmartiger Vorbau von der Breite der drei Schiffe, in welchem sich eine nach dem Mittelschiffe geöffnete Empore befand ***).

Die Glockenthürme der ältesten Zeit waren in Deutschland rund. So sehen wir sie auf dem Baurisse von St. Gallen aus dem neunten Jahrhundert, so wurden sie nach einer uns erhaltenen Nachricht im zehnten im Kloster auf

*) Der Grundriss dieser Kirche bei Gladbach (Fortsetzung von Moller's Denkmählern), Taf. 43, giebt nur Einen Chor, es ist der westliche, da der Ostchor, dessen Existenz ein erhaltenes Modell ausser Zweifel setzt, im Jahre 1677 fortgebrochen ist. Vgl. darüber Kestner im Hannöverischen Magazin 1850, S. 84.

**) Dies ergiebt sich für Gandersheim aus dem Modelle auf dem Grabe der Stifterin, für Bremen aus der Beschreibung des Henricus Wolterus bei Meibom Scr. rer. Germ. II. p. 33. 35.

***) Aehnliche Vorbauten und Emporen finden sich bekanntlich auch in anderen Gegenden, in Westphalen sehr häufig, in der St. Servatiuskirche in Maestricht (Niederl. Br. S. 537) und in Maria im Kapitol in Köln (v. Quast in den Jahrb. der rhein. Alterthumsfreunde Bd. XIII).

der Insel Reichenau im Bodensee gebaut *), so finden sie sich noch jetzt am Dome zu Mainz aus dem Bau des Willigis von 1009 — 1037, und so sehen wir sie auch hier in Gernrode aus ungefähr gleicher Zeit. Dass solche Thürme auch jetzt noch freistehend angelegt wurden, wie es in Italien stets geschah und auch auf dem erwähnten Baurisse von St. Gallen vorkommt, ergiebt sich nicht, sie sind vielmehr gleich anfangs mit der Kirche und zwar mit der östlichen oder westlichen Chornische verbunden **). Zuweilen gab man dem ganzen westlichen Vorbau die Gestalt eines einfachen länglichen Vierecks, mithin mehr eines sich über das Kirchendach erhebenden Hauses, mit einem nach der Ost- und Westseite abfallenden Satteldache ***), oder mit zwei an den Ecken desselben thurmartig sich erhebenden Theilen †), die sich denn auch zu wirklichen,

*) Purchardi carmen de gest. Wittigowonis v. 401 (Pertz Monumenta. Vol. VI). Der Abt Witigowo errichtete (991) eine aula, quam per utrumque latum firmaverat cum turri gemina, tereti sub imagine facta, fornicibus curvis per circuitumque reductis, ad quas ascensus monstrat gradus esse supinas. Has inter . . . cymbala signorum suspendit dulce sonantium. Also eine Vorhalle mit zwei runden, von Kuppeln geschlossenen Treppenthürmen, zwischen welchen der Glockenbau stand.

**) Es ist möglich, dass die Anlage der runden, neben der Kirche gelegenen Thürme in St. Gallen eine Einwirkung der irischen Mönche ist, von denen dieses Kloster abstammte. Wenigstens scheint es, dass diese, seit dem 7. Jahrh. auf dem Festlande verbreiteten Fremdlinge bei ihren Klosteranlagen auch hier häufig nach der Sitte ihrer Heimath, von der ich weiter unten zu sprechen habe, runde Glockenthürme, welche auch gelegentlich als Zufluchtsort für den Fall eines Angriffs dienen konnten, getrennt von der Kirche bauten. Vgl. Petrie, The ecclesiastical architecture of Ireland in den Transactions of the royal Irish Academy Vol. XX p. 377 nach Mabillons Iter germanicum.

***) So an der Kirche auf dem Petersberge bei Halle (Puttrich Taf. 8), an der Stadtkirche zu Merseburg und an der kleinen zierlichen Dorfkirche zu Melverode (Kallenbach Chronologie Taf. 4).

†) So scheint es, zufolge des auf dem Grabsteine des Stifters

jedoch nunmehr immer viereckigen, in mehreren Stockwerken aufsteigenden Thürmen ausbildeten, zwischen denen der Querbau mit einem Satteldache abfiel *). Gegen das Ende des 12. Jahrh. endlich bildete sich der Thurmbau in der Art aus, dass der in breiter Masse bis über das Kirchendach aufsteigende untere Theil desselben horizontal geschlossen wurde und die eigentlichen Thürme von da aus auf den Ecken aufstiegen. Kuppeln auf der Vierung des Kreuzes sind in dieser Gegend selten **), noch seltener in Verbindung mit gerade aufsteigenden Thürmen am Kreuzschiffe ***). Indessen machten jene mächtigen Vorbauten mit ihren Thürmen eine bedeutende Wirkung, die dann noch verstärkt wird, wenn Thürme am Kreuzschiffe hinzukommen, wie sich dies an der Liebfrauenkirche zu Halberstadt noch jetzt findet. Eine noch grossartigere Gesammtanlage hatte die Michaeliskirche zu Hildesheim, indem sich auf der Vierung ihrer beiden Querschiffe grosse viereckige und an den Giebelseiten derselben vier kleinere achteckige Thürme erhoben.

Bei geradliniger Anlage des Vorbaues bildete derselbe zugleich die Vorhalle der Kirche. Einige Male (in Paulin-

sichtbaren Modell an der Kirche zu Wechselburg gewesen zu sein (Puttrich a. a. O. Taf. 12).

*) So an der Liebfrauenkirche zu Halberstadt (Abbild. bei Lucanus), in Hecklingen, in Drübeck (beide bei Puttrich), in Fredelslohe u. s. w.

**) Die Kirche zu Wechselburg hatte zufolge des erwähnten Modells eine solche, ebenso die Kirche zu Memleben nach alten Zeichnungen (Puttrich a. a. O., Abth. 2. Bd. I. S. 8), endlich die Kirche zu Göllingen (daselbst Abth. 1. Bd. I. Taf. 18).

***) So in Hamersleben, wo der mittlere Thurm abgebrannt ist, und die Nebenthürme an der Westseite des Kreuzschiffes angebracht sind. In Thalbürgel und am Dome zu Erfurt stehen die (hier aus dem älteren Bau herrührenden) Thürme ebenfalls auf der Westseite des Kreuzes.

zelle und Thalbürgel) fügte man aber auch noch eine besondere, niedrigere Vorhalle hinzu *), welche in der ersten beider genannten Kirchen von bedeutender Grösse und reich geschmückt war.

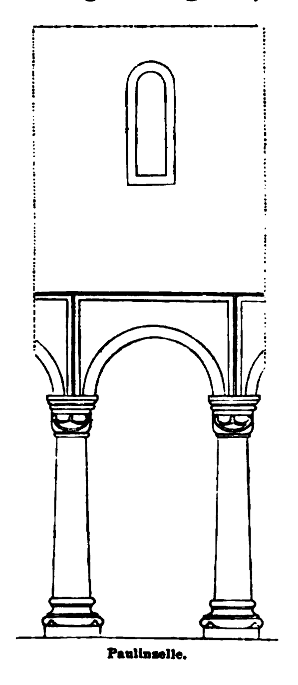
Die Dimensionen dieser Kirchen sind im Ganzen mässig. Die Breite des Mittelschiffs, die in Drübeck (einer der kleineren unter den genannten Kirchen) und in Gernrode 21 Fuss beträgt, steigt in Paulinzelle und Hecklingen auf 25 und 26, in den grössesten dieser Kirchengruppe in Thalbürgel und S. Michael von Hildesheim **) auf 30. Die Seitenschiffe und die Intercolumnien haben stets etwas mehr als die halbe Breite des Mittelschiffs. Dass das Verhältniss der Länge zur Breite nicht feststand, vielmehr sehr verschieden war, ergiebt sich schon aus dem, was ich über die Zahl der Arcaden gesagt habe. Noch schwankender ist das Verhältniss der Höhe des Mittelschiffes zu den Dimensionen des Grundrisses; in Drübeck beträgt sie nur 34, in Gernrode bei ungefähr gleicher Länge und Breite 46 Fuss. Im Ganzen wuchsen im zwölften Jahrhundert alle Verhältnisse und besonders nahm die Höhe in solchen Fällen bedeutend zu, wo man es auf grosse Breite und Länge abgesehen hatte, aber sie stieg doch niemals weit über das Doppelte der Mittelschiffbreite. Am meisten geschieht dies in Paulinzelle und Hecklingen, wo bei einer Breite des Mittelschiffs von 25 und 24 Fuss die Balkendecke in einer Höhe von 58 und 52 Fuss liegt. Aber

*) Also hier ausnahmsweise eine Form, welche, soviel ich weiss, nur in Burgund zur Regel wurde.

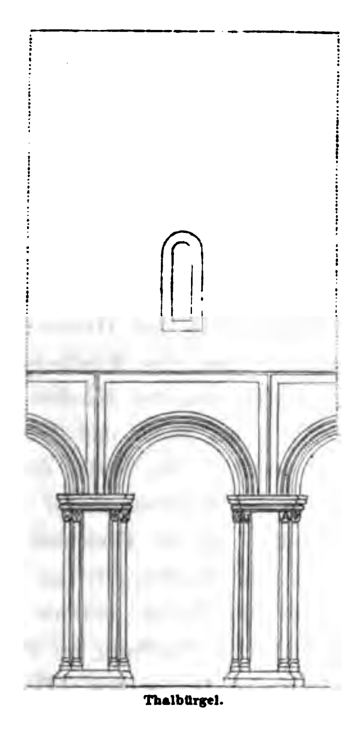
**) Für diejenigen, welche die Zeichnungen dieser Kirche bei Gladbach (Fortsetzung von Mollers Denkmalen) vergleichen wollen, ist zu bemerken, dass in diesem Werke der grossherzl. hessische Fuss, der nur 0,796 des rheinländischen oder preussischen Fusses enthält, zum Grunde gelegt ist, den ich daher bei diesen Maassangaben auf den rheinländischen Fuss reducirt habe.

auch in Thalbürgel und in der genannten grossen Hildesheimer Kirche bei einer Breite von 30 Fuss und sehr bedeutender Länge, steigt die Höhe nicht weiter, bleibt sogar in der Michaeliskirche noch weit unter dem Maasse von Paulinzelle, auf etwa 46 Fuss stehen.

Die Wirkung des Höhenmaasses hängt dann weiter von der Gestaltung der oberen Räume ab. Im Aeusseren bildete sich diese sehr einfach, indem das an das Oberschiff angelegte Dach der Seitenräume und die Fensterreihe desselben zwei Stockwerke darstellte, die sich dann im Inneren durch die Arcaden und die Oberlichter reproduciren. In den einfachsten Bauten ist die Gränze dieser Stockwerke im Inneren nicht bezeichnet und die Wand oberhalb der Scheidbögen völlig leer, meistens aber ist mehr oder weniger hoch über denselben ein Gesims angebracht. Da wo die Scheidbögen je zwei unter einem grösseren Bogen zusammengefasst sind, deutet dessen Scheitelpunkt die Höhe der unteren Abtheilung an und vermindert den oberen Raum. Das Verhältniss dieser beiden Stockwerke ist nun keineswegs festgestellt; völlig gleich sind sie niemals, meistens ist der obere Raum höher, in Paulinzelle dagegen, wo die Säulen sehr schlank und hoch sind, ist er und zwar um ein Bedeutendes kleiner. Dies giebt dem Ganzen einen leichteren und schlankeren Charakter,



Paulinzelle.

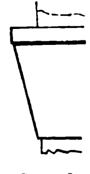

Thalbürgel.

während das entgegengesetzte Verhältniss, welches noch in der Michaeliskirche von Hildesheim, in Wechselburg und in Thalbürgel vorkommt, mehr den Eindruck des Ernsten und Schweren macht.

Das eine wie das andere steht in innerer Beziehung zu der Form der Stützen. In dem Bau von Paulinzelle *) bedingt offenbar die ausschliessliche Anwendung von Säulen auch die des leichteren, bei den anderen Kirchen, die von mehr oder weniger starken Pfeilern, mochten sie mit Säulen gemischt sein oder nicht, das schwerere Verhältniss. Wir sehen an der feinen Berücksichtigung solcher Beziehungen, wie sehr der Sinn für Harmonie sich in dieser Gegend ausgebildet hatte.

Wie hienach die Gesammtanlage im Aeusseren und Inneren den Ausdruck des Schlichten und Einfachen gab, und der höhere Reiz nur eben in feineren, mehr geahneten als zur Regel ausgebildeten Beziehungen bestand, war auch der Schmuck überall sehr mässig, anfangs roh und dürftig, später zwar reicher, aber doch noch immer ein-

*) Bei der folgenden Uebersicht der einzelnen Theile ist überall Puttrichs Werk, namentlich die sehr zweckmässig angeordnete „Systematische Uebersicht" zu vergleichen.

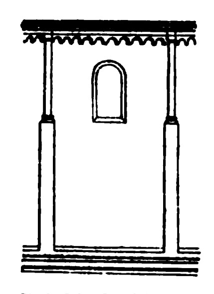



Gernrode.



Paulinzelle.

fach, nach bestimmten sehr nahe liegenden mathematischen Beziehungen gebildet. Die Gesimse sind von schwacher Ausladung, ihre Profile in vielen Fällen ganz gradlinig, und später zwar reicher, aber doch aus wenigen kräftigen Gliedern, etwa Platte, Kehle oder Wulst und Rundstab zusammengesetzt. Bei den älteren Bauten, in Gernrode, in den Liebfrauenkirchen von Magdeburg und Halberstadt finden wir noch nicht einmal den Rundbogenfries, der dann späterhin an den Kirchen zu Paulinzelle, Petersberg bei Halle und Heckingen mit Liseuen verbunden wurde. An Stelle dieser Liseuen treten dann noch später am Schlusse dieser und im Anfange der folgenden Epoche an St. Godehard in



St. Godehard, Hildesheim.

Hildesheim, in Thalbürgel, an der Peterskirche zu Erfurt und an der Chornische zu Wechselburg im oberen Stockwerke Halbsäulen. Damit stand in Verbindung, dass die Chornische anfangs nur ein einzelnes Stockwerk bildete, wie noch in Paulinzelle und am Dome in Hildesheim, später aber durch ein unterhalb der Fenster angebrachtes Gesims in zwei scheinbare Stockwerke abgetheilt wurde. Um diese Zeit erhalten auch die Gesimse etwas reicheres Ornament, welches durchweg aus geradlinigen Elementen gebildet ist, und vorzüglich das Motiv des gebrochenen Stabes schachbrettartig, oder besonders bei bloss abgeschrägten Gesimsen treppenförmig oder gezahnt durchführt. Die Fenster sind rundbogig gedeckt und nach innen und aussen abgeschmiegt, erst am Ende der Epoche erhalten sie die Ausstattung mit

einem Rundstabe, nur an den Chören von Wechselburg und Königslutter sind sie von wirklichen Säulen mit Basis und Kapitäl begränzt. Rosenartige Fenster finden sich erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrh., wie in Wechselburg und in den später zu erwähnenden Braunschweigischen Kirchen. Die Portale sind durch eine oder mehrere in die Ecken der Thürgewände gestellte Säulen verziert, selten aber so reich, wie in Thalbürgel und in Paulinzelle, wo auf jeder Seite vier Säulen stehen, und niemals von bedeutender Höhe. Die Archivolten über ihnen geben gewöhnlich den regelmässigen und wohlthuenden Wechsel kräftiger, aber nicht weiter verzierter Rundstäbe und Ecken. Zuweilen (wie an den Portalen zu Wechselburg und an der Neumarktskirche in Merseburg) treten an die Stelle der Rundstäbe andere durch eine Auskehlung verzierte Ecken. Das Bogenfeld war stets mit Bildwerk oder Malerei *) oder doch mit Arabesken **) geschmückt. Zuweilen gab man auch dem Bogenfelde noch eine viereckige Einrahmung, öfter dem ganzen Portal eine Einfassung durch herumgeführte Rundstäbe, die auch wohl als eine Fortsetzung des Basaments mit demselben verbunden wurden ***).

Die Säulenstämme der Portale sind häufig, die Säulen der Kirchenschiffe und die kleinen Säulchen der Tragepfeiler

*) Spuren derselben sieht man noch in Paulinzelle (Taf. 11) und in der Petrikirche zu Erfurt (Taf. 11 bei Puttrich).

**) Eigenthümlich ist dabei die Abtheilung des Bogenfeldes in zwei Quadranten, die sich auf dem Petersberge bei Halle (Taf. 11) geradlinig, an einem Seitenportale zu Paulinzelle (Taf. 14, Fig. D) durch zwei gleichsam aus der Mitte des Deckbalkens aufwachsende Aeste zeigt, und auch der Bildung der freieren Arabesken zum Grunde liegt. Offenbar bezweckte man dadurch den Mittelpunkt zu betonen und so den Kreisgedanken rege zu erhalten.

***) Beispiele bei Puttrich das Portal der Petrikirche zu Erfurt Taf. 11, das der Neumarktskirche zu Merseburg Taf. 9, endlich das auf dem Petersberge bei Halle Taf. 11.

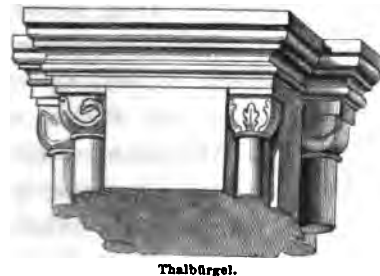
ohne Ausnahme glatt, dagegen liebt dieser Styl bei einzeln stehenden Säulen (z. B. in der Vorhalle zu Wechselburg oder im Seitenschiffe in Hecklingen) oder in Kreuzgängen (wofür in Königslutter das glänzendste Beispiel) und in Kapitelsälen (wie sie in Ilsenburg und in Huyseburg erhalten sind) reiche und wechselnde Verzierung dieser Stämme. Zuweilen besteht diese Verzierung in Pflanzengewinden, meistens aber variirt sie den Gedanken der Kanellirung, indem convexe oder concave Streifen, bald geradlinig, bald gewunden, bald im Zickzack oder rautenförmig gebrochen, den Säulenstamm umgeben.

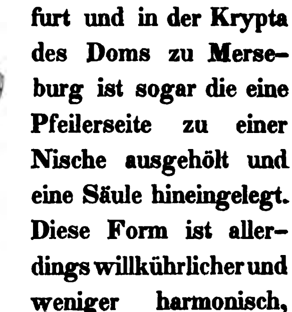
Besonders charakteristisch ist die Bildung der Pfeiler, die stets als gesonderte und organisch gegliederte Theile, niemals als blosse Mauerstücke erscheinen. Sie haben Basis und Gesims und meistens auch statt der scharfen rechtwinkeligen Ecken entweder eine Auskehlung oder eine eingelegte Säule. Beide Formen sind sehr mannigfaltig und lebendig behandelt, mehr oder weniger tief geschnitten und reich gegliedert. Das Ecksäulchen ist bald als tragendes Glied dargestellt, indem es mit seiner Basis auf der des Pfeilers, mit seinem Würfelkapitäle unter dem Pfeilersims, mithin als eine wirkliche Säule innerhalb der Ecken eines kreuzförmigen Pfeilers steht, bald steckt es nur innerhalb eines viereckigen Ausschnittes, der oben und unten die Begränzung des Pfeilers nicht berührt; bald endlich tritt es bloss als Rundstab oder Füllung innerhalb einer Auskerbung hervor. Der nächste Zweck dieser Umformung der Ecken war, den Kontrast des rechtwinkeligen Pfeilers gegen die Rundung der Säule aufzuheben, beide harmonisch zu verschmelzen; man benutzte sie aber auch bei Pfeilerbasiliken, um die ermüdende Wiederholung desselben einfachen Körpers zu vermeiden. So finden sich an einigen Orten abwechselnde Pfeilerformen mit einem rhyth-



Wechselburg.

mischen Gegensatze beider Reihen, wie in Wechselburg, an anderen schon mehr gestaltete Pfeiler, wie in Thalbürgel, wo ausser den vier eingelegten Ecksäulchen unter den Scheidbögen vortretende Halbsäulen angebracht sind. In der Vorhalle von Paulinzelle, in der Klosterkirche auf dem Petersberge bei Erfurt und in der Krypta des Doms zu Merseburg ist sogar die eine Pfeilerseite zu einer Nische ausgehölt und eine Säule hineingelegt. Diese Form ist allerdings willkührlicher und weniger harmonisch,





Thalbürgel.

aber im Ganzen tritt der Sinn für Anmuth und mildere Form, den diese sächsische Schule ausbildete, gerade an den Pfeilern sehr anerkennenswerth hervor.

Die Kapitäle haben (mit Ausnahme der pyramidalisch gestalteten in Gernrode) durchweg die Würfelform, und zwar an freistehenden Säulen, wo sie in ganzen Reihen und grösserer Dimension vorkommen, stets mit regelmässiger einfacher Abrundung der unteren Theile und durch eine dies Motiv begleitende oder verdoppelnde Zeichnung verziert. In älteren Bauten ist diese Verzierung meist flach und einfach, später wird sie kräftiger und reicher, und füllt die Fläche mit stets wechselnden, oft sehr anmuthigen Verschlingungen, die sich jedoch immer der Würfelform anschliessen und durch die Aufnahme von Reminiscenzen an thierische Form einen höheren Reiz erhalten. Bei Pfeilern ist ein aus einer blossen Kehle bestehendes Gesims



St. Godehard, Hildesheim.

gewöhnlich. Bei einzeln stehenden Säulen und später auch bei den Säulenreihen der Kirchenschiffe wird die Würfelform modificirt, so dass sie sich einigermaassen der Kelchform nähert, oder in sie übergeht. Doch bleibt bei grösserer Dimension und bei der Verbindung von Säulen und Pfeilern zu einer Reihe stets der Anklang an die Würfelform vorherrschend, indem das Kapitäl stets kurz und oben eckig gehalten wird und sich von jenen erst erwähnten Würfelknäufen nur dadurch unterscheidet, dass an Stelle der convexen Abründung eine Auskehlung getreten ist. Diese Form kommt indessen niemals unverziert, sondern stets mit Sculptur versehen vor, die dann bald in mehr flach gehaltenem halb pflanzen-, halb bandartigem Ornament, bald in mehr ausladendem conventionellem Blattwerk besteht, jenes sich mehr an die Abrundung des unteren, dieses an die eckige Form des oberen Theils anschliessend. Korinthisirende Kapitäle finden sich selten und niemals mit genauer Kenntniss des antiken Vorbildes. Auch sonst kommen wohl antike Motive vor, aber doch immer in selbstständiger freier Behandlung, verschmolzen mit dem Formgedanken des Würfels. Die Form der Basis ist durchweg die attische, mehr oder weniger steil gehalten. Bald nach dem Anfange des zwölften Jahrhunderts erhält sie gewöhnlich die Eckverzierung, aber noch nicht in Gestalt eines Blattes, sondern als Knollen oder als Hülse des Pfühls. Häufig wird aber auch sowohl der Rundstab als auch der Pfühl

mit Sculptur verziert. Prachtvolle Beispiele solches edeln und reichen Schmucks an Kapitäl und Basis geben der Kreuzgang von Königslutter, die Nebenräume der Kirche zu Ilsenburg und besonders die Michaeliskirche zu Hildesheim und die Kirche von Hamersleben. An diesen Theilen, an dem Kapitäle, der Basis und unter Umständen an den Stämmen der Säulen entwickelte sich dann später eine Ornamentik, die höchst glänzend, aber auch von höchster Anmuth und Reinheit des Styls ist. Die Scheidbögen blieben ohne Schmuck und sind stets einfach rechtwinkelig profilirt. Dagegen wurden die Zwickel derselben am Schlusse der Epoche häufig mit Reliefﬁguren geschmückt, von denen als der eigentlichen Sculptur angehörig ich weiter unten sprechen werde. Häufiger wurden ohne Zweifel die Wände mit Malereien ausgestattet, die dann theils in Arabesken, die sich an das Architektonische anschlossen, theils in historischen Darstellungen bestanden. Leider ist indessen, geringe Spuren in den Bogenfeldern einiger Portale (in Paulinzelle und an der Kirche auf dem Petersberge bei Erfurt) ausgenommen, kein erheblicher Rest malerischer Verzierung erhalten.

Fassen wir hienach alle diese Züge zusammen, so geben diese Kirchen mit ihrer geraden Decke, ihren wohl- und feingebildeten Pfeilern und schlanken Säulen, mit den einfachen, der Pfeilerform und dem Bogenansatz so gut entsprechenden Würfelkapitälen, mit der rhythmischen Anordnung ihres Grundplans den Eindruck eines zwar schlichten und bescheidenen, aber harmonischen Wesens, das sich dann auch im höchsten Reichthum seiner Ornamente immer noch anmuthig und milde entfaltet.

Die Rheinlande bilden in der deutschen Geschichte dieser Epoche gewissermaassen den entgegengesetzten Pol

gegen die sächsischen Lande; während in diesen das deutsche Element sich am reinsten und selbstständigsten entwickelte, näherten sich die Verhältnisse jener denen der romanischen Länder. In den Städten römischen Ursprungs waren noch Ueberreste der alten Bildung *) verbreitet. Selbst das Christenthum erschien hier, wo es eine ältere Kultur vorfand, in anderem Lichte; es hatte nicht die einfache, praktisch moralische Beziehung, es machte grössere kirchliche oder ascetische Anforderungen. Dagegen war die äussere Ordnung nicht so kräftig geschützt wie dort; die pfalzgräfliche Gewalt, welche hier die Stelle der herzoglichen vertrat, war mit dem Verfalle des karolingischen Hauses geschwächt, Willkühr und Rechtsunsicherheit verwirrten, wie in den romanischen Ländern, die Verhältnisse. Auch in baulicher Beziehung war man auf romanischem Boden. Trier war noch eine ganz römische Stadt; Köln hatte sein Kapitol und manche Bauwerke aus dem konstantinischen Zeitalter, andere Städte sahen wenigstens in Thoren, Mauern, Thürmen, Brücken die soliden, reinen Formen der antiken Architektur. Ingelheim, Aachen, Nymwegen zeigten in den karolingischen Palästen und Kirchen die Nachahmung römischer Form. Daher erhielten sich denn die antiken Traditionen noch bis ins elfte Jahrhundert; die Vorhalle der Klosterkirche St. Pantaleon in Köln, welche aus dem Bau des Erzbischofs Bruno, 964 — 980, erhalten ist, hat noch wechselnde Schichten von Tufsteinen und Ziegeln und eine aus römischer Karniesform begleitete Profilirung der Deckgesimse, einzelne aus dem im J. 1049 geweiheten Bau herrührende Theile der Kapitolskirche in Köln zeigen einen ähnlichen Wechsel rother und weisser Steinlagen und Pila-

*) Ammian (lib. XVII) erwähnt am Mittelrhein „domicilia — curatius ritu Romano constructa", und hier wie in Frankreich und Italien werden sich im Inneren der Städte solche Ueberreste römischer Civilisation im Gebrauche erhalten haben.

ster, welche das Gebälk ohne die Vermittelung von Bögen tragen *). Die Kapitäle in der Kirche zu Echternach v. J. 1031 sind korinthische, ähnlich wie sie in der karolingischen Zeit gebildet wurden; in dem Anbau, welchen Erzbischof Poppo im Jahre 1047 dem Trierer Dom hinzufügte, nimmt man noch sehr vollständig römische Technik wahr **). Auch war das Bedürfniss neuer Bauten hier keinesweges so dringend und allgemein, wie in jenen östlichen Gegenden, die vorhandenen Gebäude reichten in den meisten Fällen aus. Mitunter errichtete man auch hier aus Sparsamkeit oder Eilfertigkeit neue Kirchen ganz von Holz, wie wir dies in Beziehung auf die Stephanskirche von Mainz um 990 wissen ***). Allein in den meisten Fällen wird man doch das solidere Material, das die Berge des Landes und im Nothfalle römische Monumente lieferten, benutzt haben. Die Anregung zu neuer Formbildung, welche der Holzbau darbot, fiel daher hier fort. Das Vorbild für den Kirchenbau war jetzt auch hier die längliche Basilika, wie man sie in Italien baute, also mit gerader Decke; allein eine Verschiedenheit stellte sich denn doch sehr bald ein. In Italien liess man die Mauern fast immer auf Säulen ruhen, der unerschöpfliche Vorrath von monolithen Stämmen, den man in den überflüssig gewordenen römischen Gebäuden fand, entschied schon für diesen Gebrauch. In den Rheingegenden verhielt es sich anders. Marmor und Granit hatten die Römer in diesen entfernten Provinzen nicht leicht angewendet. Die antiken Monumente waren hier grösstentheils Nützlichkeitsbauten, Befestigungen, Brücken, Palatien,

*) Vgl. v. Quast in den Jahrb. des Vereins der rheinischen Alterthumsfreunde Heft X und Kugler kl. Schr. II. 189 ff.

**) Schmidt Trierische Baudenkmäler Lief. 2.

***) Wetter, der Dom zu Mainz, S. 9. Auch am alten Dome zu Köln waren nach der uns erhaltenen Beschreibung zwei Glockenthürme von Holz. Gelenius de admin. magnit. Colon. p. 231.

und auch die reicher ausgestatteten Gebäude, Basiliken und Amphitheater waren alle von der Ausdehnung und Massenhaftigkeit, dass die Bögen von Pfeilern aufstiegen. Man hatte daher die Säule nicht als Vorbild vor Augen, auch eignete sich das Material der meisten rheinischen Gegenden, der weiche Tuf oder Sandstein, nicht wohl für diese Zierde. Man bediente sich daher in den Kirchen ausschliesslich der Pfeiler und konnte sich auch, vielleicht in Erinnerung an die Gleichheit der antiken Reihe, nicht zu einem Systeme des Wechsels entschliessen.

Daher ruhen denn bei weitem die meisten der zahlreichen Kirchen mit gerader Decke, die wir in den Rheinlanden finden, bloss auf Pfeilern. So die Kirche von Kloster Lorsch an der Bergstrasse (nach 1090, geweiht 1130) *), die Stiftskirche zu Kaiserswerth im Langhause **), die Dorfkirche zu Ems, die Kirchen zu Vallendar, zu Hirzenach (etwa 1110), zu Johannisberg (vor 1130), zu Mittelheim im Rheingau ***), die Mathiaskirche bei Trier (1129), die Kirchen zu Rommersdorf, Altenahr, Altenkirchen (Reg.-Bez. Koblenz), Lövenich (bei Köln), St. Ursula, St. Caecilia und wahrscheinlich auch St. Maria im Kapitol, St. Aposteln und Gross St. Martin in Köln, endlich noch die Kirche zu Merzig, diese so später Entstehung, dass sie schon spitze Scheidbögen hat. Mehrere dieser Kirchen sind so einfach, dass ihren Pfeilern selbst der Kämpfer und ihrer obern Wand das Gesimse fehlt, diese Dürftigkeit ist aber keineswegs ein Zeichen hohen Alters, sondern findet sich

*) F. v. Quast, die romanischen Dome zu Mainz, Speier, Worms. Berlin 1853. S. 47.

**) Abbildungen im Organ für christl. Kunst 1853, Nro. 9.

***) Nachrichten und Abbildungen in den Annalen des Vereins für nassauische Alterthumskunde. Band III. Heft 2. S. 95.

auch in der Kirche zu Mittelheim, welche erst um 1140 entstanden sein kann.

Säulenbasiliken sind äusserst selten und kommen fast immer unter Umständen vor, die ihnen eine ungewöhnliche Stellung geben. Zunächst gehört dahin die kleine St. Justinuskirche zu Höchst am Main, deren Säulenreihen durchweg gleiche skizzirte korinthische Kapitäle haben. Die Kirche wurde im Jahr 1090 wegen ihres Verfalls durch den Erzbischof zu Mainz dem Kloster St. Alban mit der Verpflichtung zur Herstellung überwiesen, ihr Bau stammt daher unzweifelhaft aus dieser Zeit; indessen ist es wohl denkbar, dass die ungeachtet des Verfalls der Mauern erhaltenen Kapitäle des älteren Baues dabei benutzt worden sind, und so die Veranlassung gaben, die Kirche wiederum als Säulenbasilika herzustellen *). Die zweite ist die grosse, in wahrhaft imposanten Verhältnissen erbaute Klosterkirche zu Limburg an der Hardt **), welche Kaiser Konrad II. an demselben Tage des Jahres 1030 gründete, an welchem er auch den Grundstein des Speyerer Domes legte. Sie zeigt, seit einem Brande von 1504 Ruine, noch den ursprünglichen Bau. Zehn Säulen mit stark verjüngten, ziemlich schlanken Schäften, attischer Basis ohne Eckblatt, einfachen Würfelkapitälen, begränzen auf jeder Seite das Langhaus. Auf der Ostseite des Kreuzes sind, wie in den sächsischen Kirchen, kleine Nischen an-

*) Abbildungen bei Gladbach a. a. O. Taf. 7 — 11. — F. v. Quast, in der angeführten Schrift über die Dome von Mainz u. s. w., schreibt nicht bloss die Kirche, sondern auch diese Kapitäle dem Ende des elften Jahrhunderts zu. Indessen wäre dies der einzige Fall, wo man in so später Zeit (denn die bald zu erwähnende Kirche zu Echternach ist um mehr als sechzig Jahre älter) nach antiker Weise ganze Reihen gleicher korinthischer Kapitäle angeordnet hätte, so dass es wahrscheinlicher scheint, dass diese aus einem älteren Bau stammen.

**) Abbildungen bei Geier und Görtz a. a. O.

gelegt, der Chor selbst aber ist, vielleicht wegen der Enge des Felsens, auf dem das Kloster stand, geradlinig geschlossen. Schon die für eine Basilika des elften Jahrhunderts ungewöhnlich grossen Dimensionen der Kirche (sie hat eine Mittelschiffbreite von $38^1/_2$ Fuss und bis zum Dachgebälk eine Höhe von 75 Fuss) zeigen, dass der Kaiser bei dieser auf dem Boden seines Stammschlosses gegründeten Kirche etwas Ausgezeichnetes stiften wollte. Es kann daher wohl sein, dass er auch Baumeister aus anderen Gegenden herbeizog, oder doch die schlanke Form der Säule gerade deshalb wählte, weil sie hier weniger üblich war. Die dritte und letzte der rheinischen Säulenbasiliken, die vom Erzbischof Anno im Jahr 1066 gegründete Stiftskirche St. Georg in Köln hat sehr viel rohere Form, schwere Säulenstämme und plumpe Würfelkapitäle. Eine Veranlassung, welche hier die ungewöhnliche Anwendung der Säulen herbeiführte, ist nicht bekannt, sie ist aber jedenfalls auch hier am Niederrhein vereinzelt.

Ausser diesen Kirchen kommt eine wirkliche Säulenbasilika in den niederrheinischen Gegenden nicht vor *). Dagegen findet sich einmal, nun aber auch ganz vereinzelt, an der äussersten westlichen Gränze Deutschlands eine Kirche mit wechselnden Säulen und Pfeilern, und

*) Man würde dahin das Gebäude des ehemaligen Klosters Eberbach im Rheingau rechnen müssen, welches Geier und Görz in ihrem Werke über romanische Bauten am Rhein, und Lassaulx in seinen Zusätzen zu Klein's Rheinreise als die ältere, vor 1135 gebaute Kirche bezeichnen, wenn die Annahme des Letzten, dass die Gewölbe erst später eingesetzt seien, richtig wären. Allein wahrscheinlich ist weder dies gegründet, noch das Gebäude so alt, noch überhaupt eine Kirche. Dies letzte anzunehmen verbietet der Mangel einer schicklichen Altarstelle, da die kleine Nische dazu nicht ausreichte, und später eingebrochen scheint. Ohne Zweifel ist dieser dreischiffige Saal mit schlanken Säulen, kelchförmigen Kapitälen und stark überhöhten Spitzgewölben ein Refectorium (131′ l., 59′ br. und nur $28^1/_2$′ hoch) aus der Spätzeit des zwölften Jahrhunderts.

zwar sogar mit der zierlichen Anordnung, die wir nur in einigen sächsischen Kirchen, in Huysburg und Drübeck, fanden, nämlich mit der Hinzufügung eines, von einem Pfeiler zum andern gespannten, die beiden Scheidbögen und ihre Säule umfassenden Bogens. Können wir gleich nicht mit Bestimmtheit sagen, dass jene sächsischen Kirchen, an denen wir diese Anordnung fanden, älter seien, als die schon im Jahre 1031 erfolgte Weihe der Kirche St. Wilibrord zu Echternach *), so lässt doch das hier völlig vereinzelte, dort so allgemein vorkommende System wechselnder Stützen nicht zweifeln, dass hier wirklich ein Einfluss aus jenen östlichen Gegenden stattgefunden hat. Dagegen zeigt sich der rheinische Charakter des Baues sehr entschieden darin, dass jene Säulen nicht Würfelknäufe, sondern völlig gleiche skizzirte korinthische Kapitäle haben **), und die Kämpfergesimse mit einem Eierstabe in ganz antiker Form geschmückt sind. Wir sehen daher auch an diesem Beispiele, wie lange die antiken Traditionen sich hier erhielten, zugleich aber auch, dass man in diesen Gegenden alter Kultur in der Ausbildung neuer Verhältnisse noch nicht so weit vorgerückt war, wie in jenen

*) Abbildungen in Schmidt's Trierischen Denkmälern Lief. II. Taf. 28. Daraus entlehnt eine kleine Abbildung des Inneren oben Abth. I. S. 169.

**) Kugler (Kunstgesch. erste Aufl. S. 865) erklärte diese Kapitäle für antike, einem spätrömischen Monumente entnommen, v. Quast a. a. O. S. 46 bemerkt mit Recht, dass dergleichen Kapitäle ohne wirkliche Ausbildung des Blattwerks in antiken Gebäuden wenigstens nicht in ganzen Reihen vorgekommen seien, und schreibt sie dem elften Jahrhundert zu. Zu bemerken ist, dass in dem Anbau des Erzbischofs Poppo zu Trier vom Jahr 1047 schon keine genauen Nachbildungen korinthischer Kapitäle vorkommen. Die Kirche von Echternach bezeichnet daher für uns das Ende dieser römischen Tradition in den Rheingegenden, von der sich die spätere, immer doch nur vereinzelt vorkommende Wiederaufnahme dieser Kapitälform im zwölften Jahrhundert sehr wohl unterscheiden lässt.

östlichen Ländern, dass man vielmehr von ihnen annahm *).

Dagegen sollten die Rheingegenden, während man in Sachsen noch lange an jener ersten Gestaltung des romanischen Styles festhielt, demselben nun bald einen weiteren Impuls geben, indem sie die vollständig gewölbte Basilika und damit ganz andere Formbildungen hervorbrachten.

Es ist begreiflich, dass dies in den Rheinlanden eher, als im übrigen Deutschland geschah, da man hier schon aus älterer Zeit und in bedeutender Zahl grossartige Vorbilder der Wölbung vor Augen hatte. Trier besass mehrere römische Bauten mit mannigfachen Wölbungen, Köln hatte, wenigstens wahrscheinlich, in dem Zehneck von St. Gereon, das später auf den alten Fundamenten erneuert ist, einen bedeutenden Gewölbebau. Das Münster in Aachen stand unter den karolingischen Bauten nicht allein; der ähnliche sechszehneckige Bau in der Villa des Kaisers in Nymwegen, der, wenn auch in Trümmern, doch noch sehr kenntlich auf uns gekommen ist, liefert den Beweis dafür, und manche jetzt verschwundene Kuppel in anderen karolingischen Stiftungen mag damals noch bestanden haben. Hier waren also Beispiele mächtiger Kuppeln und künstlicher Anwendung von Kreuz- und Tonnengewölben. Dass man diese karolingischen Bauten als Vorbilder betrachtete

*) Zu bemerken ist indessen, dass sich auch in Lothringen, und zwar in dem an den Elsass angrenzenden Theile, im Departement der Vogesen, in den unten zu erwähnenden Kirchen von Champ-le-Duc und von St. Dié derselbe Wechsel von Pfeilern und Säulen, und zwar in der erstgenannten Kirche auch mit überspannenden grösseren, von Pfeiler zu Pfeiler geschwungenen Bögen gefunden hat. Bull. monum. XIV. p. 445. Bei der Seltenheit romanischer Monumente in diesen Gegenden wird kaum zu ermitteln sein, ob diese Form hier verbreiteter gewesen, und von da — nicht von Sachsen aus — nach Echternach gekommen sei.

und fortwährend nachahmte, wissen wir aus einer Reihe von Beispielen. Die westliche Kuppel und Chornische der im Jahre 874 gegründeten Stiftskirche zu Essen, die Johanniskirche in Lüttich (981) *), die Kirche zu Ottmarsheim im Elsass, 1049 von dem durchreisenden Papste Leo IX. geweiht **), waren mehr oder weniger vollständige Kopien der Münsterkirche in Aachen, und hatten Kuppeln wie diese. Noch tief im südlichen Frankreich, in Rieux Mérinville, findet sich ein ganz verwandter Bau ***), und selbst bei minder ähnlichen französischen Anlagen hielt man es für einen Ruhm, sie mit dem Münster in Aachen zu vergleichen †). Endlich zeigt die, ebenfalls durch Leo IX. im Jahre 1049 geweihete Marienkirche zum Kapitol in Köln, in der Säulenstellung ihrer westlichen Empore eine genaue Nachahmung der Bogenstellung jener Kapelle ††), und dient somit zum Beweise, dass man vielfach dem Vorgange der karolingischen Zeit folgte. Noch die Kirche zu Lonnig unfern Koblenz, obgleich wahrscheinlich erst aus dem zwölften Jahrhundert, erinnert an die Münsterkirche †††). Auch sonst aber standen in der Rheingegend aus unbe-

*) Fiorillo, Gesch. d. z. K. in Deutschland, II. S. 88, 90.

**) Vgl. meinen Aufsatz im Kunstblatt 1843 und die Monographie von Burkhardt über diese Kirche (Basel 1844).

***) Mérimée, Notes d'un voyage dans le Midi. S. 421.

†) So erwähnt ein im zehnten Jahrhundert lebender Chronist von der um 806 erbauten Klosterkirche zu Germigny-les-Prés im Gebiete von Orléans, welche keinesweges der Kapelle von Aachen gleicht, sondern ein auf vier Pfeilern ruhendes Quadrat mit drei ausladenden Conchen darstellt: (Theodulphus) basilicam miri operis, instar videlicet ejus quae Aquis est condita, aedificavit. Gall. Christ. VIII. p. 1420. Mabillon Annal. Bened. II. p. 317.

††) Wie dies v. Quast in den Jahrbüchern des Vereins der rheinischen Alterthumsfreunde Bd. XIII nachgewiesen hat.

†††) Kugler kl. Schr. II. 41. Ein Rundbau mit Umgang und Gallerie, 60 Fuss Durchm. in Lichten.

stimmter, aber sehr früher mittelalterlicher Zeit manche Kuppeln von bedeutender Spannung, so die jetzt abgebrochenen Kirchen von St. Martin in Bonn *), St. Johann in Worms, das achteckige Baptisterium in Speyer **), und gewiss manche andere.

Zwar war hier fast durchgängig die Wölbung auf runden oder polygonen Umfangsmauern angebracht, während jetzt, wenigstens für grössere Kirchen, die längliche Basilikenform die unbedingt herrschende war. Indessen hatten auch diese, wenigstens an gewissen Stellen, in den Halbkuppeln der Chornische und in den Krypten, beständig Gewölbe erhalten, so dass die Uebung in diesem Zweige der Technik niemals ganz aufhörte. Bei dieser Uebung, diesen Vorbildern, bei dem trefflichen Material, das der leichte Tufstein einem grossen Theile der Rheingegenden darbot, lag es daher sehr nahe, auch in anderen Fällen die Wölbung anzuwenden, wo sie nöthig oder nützlich schien. Zunächst geschah dies in den Seitenschiffen, sei es, weil sie Emporen und die Last der darauf befindlichen Menschenmenge tragen sollten, sei es auch nur, weil sie die Mauern des Oberschiffes stützten. So finden wir es in Köln in St. Ursula, wo eine Gallerie besteht, aber auch ohne solche in St. Maria im Kapitol, in Grossmartin und den Aposteln (wo überall die Mauern des Langhauses höheren Alters sind, als der Chorbau). Bei den häufigen Feuersbrünsten, welchen die Kirchen durch ihre Holzdecken ausgesetzt waren, musste man daher nothwendig auf den Wunsch kommen, auch das Mittelschiff damit zu versehen. Die Elemente dazu waren schon gegeben. Das Kreuzgewölbe, die augenscheinlich vortheilhafteste Form für längliche Räume, war nach dem Vorgange

*) Boisserée, Denkm. des Niederrheins.

**) Geissel, der Kaiserdom zu Speier III. 173.

der karolingischen Bauten in Krypten und Seitenschiffen angewendet, die Verbindung von Halbsäulen mit Pfeilern aus römischen Bauten bekannt und bei jenen kleineren Wölbungen schon benutzt, die Pfeilerform endlich durchgängig herrschend. Die technischen Schwierigkeiten konnten nicht unüberwindlich scheinen, die Mittel nicht überall fehlen. Es kam daher nur auf den muthigen Gedanken an, eine alte Gewohnheit zu verlassen, der allerdings, wie die Geschichte zeigt, immer lange ausbleibt. Wo und wann dies zuerst geschah, wissen wir zwar wiederum nicht mit voller Gewissheit, können aber doch mit grosser Wahrscheinlichkeit die Stellen aufzeigen, wo wir zu suchen haben. Die grossen Dome des Mittelrheins, zu Mainz, Speyer und Worms, zeigen, nebst der Klosterkirche zu Laach, die Wölbung in übereinstimmender und höchst primitiver Form, wenn auch zum Theil mit vielfachen späteren Aenderungen; auch die historischen Daten leiten darauf hin, in ihnen den Anfang dieser neuen Bauweise zu vermuthen. Zuerst werden wir auf den Dom in Mainz *) hingewiesen, dessen Langhaus, abgesehen von gewissen, auch an diesem Theile der Kirche erkennbaren späteren Aenderungen die alterthümlichsten Formen und zugleich Pfeiler zeigt, die schon vom Boden an auf die Anlage von Kreuzgewölben berechnet sind. Wir wissen geschichtlich, dass Erzbischof Willigis, der Vertraute des kaiserlichen Hofes, während der Minderjährigkeit Otto's III. Theilnehmer an der Regentschaft, im Jahre 978 den Bau einer

*) Wetter, der Dom zu Mainz, 1835, giebt das Historische im Wesentlichen vollständig und zuverlässig. Genügende Abbildungen fehlen. Die Streitfrage über das Alter dieser und der anderen verwandten Kirchen ist von v. Quast, die romanischen Dome zu Mainz, Speier und Worms, Berlin 1853, in meiner Anzeige dieser ausgezeichneten Schrift im Deutschen Kunstbl. 1853, S. 393 ff., und endlich von Kugler (daselbst 1854, S. 12 ff.) abweichend beantwortet.

neuen Hauptkirche begann, zu deren reicher Ausführung er wiederholte Schenkungen der Regierenden erhielt. Dieser Bau, im Jahre 1009 vollendet, wurde jedoch schon am Abend des Einweihungstages durch eine Feuersbrunst zerstört, so dass man von Neuem bauen musste, und erst im Jahre 1036 unter einem der Nachfolger des Willigis, dem Erzbischof Bardo, wieder zur Einweihung gelangte. Dieser Bauzeit schrieb man bisher die Gewölbanlage zu, die danach allerdings in eine auffallend frühe Zeit gefallen sein würde. Eine neuerlich entdeckte Chronikenstelle ergiebt jedoch, dass die Kirche des Bardo, welche im Jahre 1081 wieder von einer bedeutenden Feuersbrunst zerstört wurde, eine Felderdecke hatte *). Erst nach dieser Zeit kann daher der Gewölbebau, den wir noch gegenwärtig sehen, angelegt sein. An näheren Nachrichten, in welchem Jahre dies geschehen, fehlt es uns vollständig, wohl aber dient ein kleineres benachbartes Gebäude, die zum erzbischöflichen Palast gehörige St. Gotthardskapelle, einigermaassen zur näheren Zeitbestimmung. Wir wissen nämlich urkundlich, dass diese Kapelle von dem Erzbischof Adalbert I. (1111 — 1137), als erzbischöfliche Schlosskapelle von Grund aus gebaut, im Jahre 1136 so weit gediehen war, dass der Erzbischof sie mit einer Dotation zur Beleuchtung versah, und dass sie im Jahre 1138 geweiht wurde **). Da die

*) Der Lebensbeschreiber des Erzbischofs Bardo schildert nämlich den von diesem vollendeten Bau und sagt dabei: Sicque domum Dei laquearibus, pavimento et parte fenestrarum — dedicationis consecrationi praeparavit. Er schreibt vor dem Brande von 1081. S. die Stelle ausführlich bei v. Quast a. a. O. S. 21, und in Pertz, Monumenta hist. Germ. Vol. XI. S. 321, 10., wo Dr. Wattenbach auch das Datum der Einweihung auf 1036 (nicht 1037) feststellt.

**) Die Urkunde des Erzbischofs Adalbert vom Jahre 1136 (bei Würdtwein Diplomataria Moguntina, Mainz 1788, Vol. II. p. 541) lässt über die Identität der darin noch nicht mit dem Namen eines Heiligen

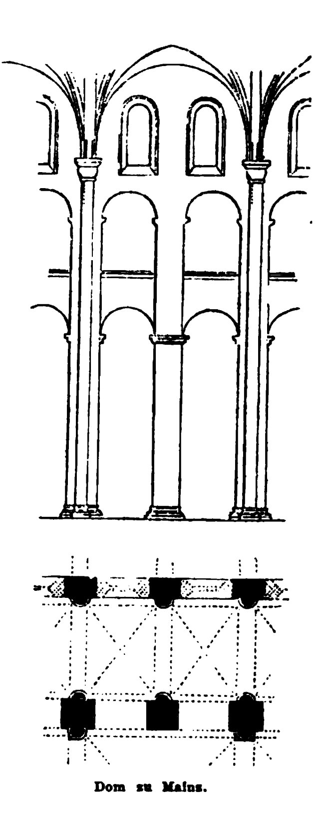
Profile und sonstigen Details der Kapelle denen im älteren Theile des Domes ähnlich sind, so kann man darauf schliessen, dass beide Gebäude unter der Herrschaft derselben Geschmacksrichtung, durch dieselbe Schule entstanden und mithin fast gleichzeitig sind *). Nur das bleibt zweifelhaft und bestritten, ob die Kapelle erst nach der Vollendung des Domes, dessen Bau bei seinem grossen Umfange, obgleich bald nach dem Jahre 1081 begonnen, bis nahe an 1136 gedauert haben könnte, oder ob sie früher errichtet, und der Dom erst nach ihrer Vollendung, etwa in Folge eines im Jahre 1137 stattgefundenen Brandes, von dem wir eine Nachricht haben **), begonnen sei. Die einfache Betrachtung, dass die Fortschritte des Styles sich gewöhnlich an grossen Kirchen, namentlich an Kathedralen, entwickeln, dass kleinere Bauten dem bei diesen gegebenen Beispiele zu folgen pflegen, spricht für die erste Annahme, die überdies auch durch einige andere Gründe unterstützt wird. Es scheint daher erwiesen, dass dieser alterthüm-

benannten Kapelle keinen Zweifel. Er nennt sie capellam curtis nostrae in Moguncia, parieti ecclesiae b. Martini contiguam a nobis a fundamento constructam. Dass die Weihe von dem Nachfolger Adalbert's im Jahre 1138 erfolgte, bezeugt derselbe Würdtwein nach einer früher in der Kapelle aufbewahrten Urkunde.

*) Darauf aufmerksam gemacht zu haben ist das Verdienst v. Quast's, dessen angeführte Schrift auch Zeichnungen als Beläge der Behauptung enthält.

**) Dodechinus, der Fortsetzer der Chronik des Marianus Scotus, bei Pistorius, rer. Germ. script. Tom. I., berichtet diesen Brand mit den Worten: Monasterium principale in Moguntia cum aliqua parte civitatis combustum est. Dieser allgemeine, von den Chronisten oft auch da gebrauchte Ausdruck, wo die Ueberreste des älteren Baues beweisen, dass der Brandschaden ein sehr unbedeutender gewesen, ergiebt also nicht, dass die Kirche stark beschädigt worden; die im Jahre 1138 erfolgte Weihe der fast dicht daran anstossenden St. Gotthardskapelle lässt vielmehr auf das Gegentheil schliessen.

lichste Gewölbebau noch vor dem Ende des elften Jahrhunderts entstanden ist *).


Dom zu Mainz.

Die Gewölbe selbst sind zwar nicht mehr die alten, sondern nach einem Brande vom Jahre 1191 erneuert, Pfeiler und Wände sind aber ursprünglich. Sie zeigen eine sehr grossartige Anlage, bedeutende Dimensionen, aber zugleich höchst primitive Formen. Die enggestellten Pfeiler sind sämmtlich gleich, mit steiler attischer Basis mit einem Kämpfergesimse unter den Scheidbögen, das an den Zwischenpfeilern sich auch um die Stirnseite herumzieht, während an den gewölbtragenden Pfeilern eine starke Halbsäule nach oben hinaufsteigt, und hier mit schlichtem Würfelkapitäle und einfachster Deckplatte als Stütze der Gewölbgräten dient. In jeder Gewölbabtheilung finden sich

*) Kugler in seinem Aufsatze: Pfälzische Studien, im Deutschen Kunstbl. 1854, Nro. 2. ff., ist geneigt, anzunehmen, dass der gegenwärtige Bau des Domes eine ursprüngliche, aus der Zeit des Willigis herstammende Pfeilerbasilika mit gerader Decke gewesen, die man nur später durch Vorlegung der Halbsäulen in eine gewölbte Kirche verwandelt habe. Allein die Halbsäulen stehen mit den Pfeilern im Mauerverbande, sind daher nicht später angefügt, was jene Vermuthung ausschliesst.

oben zwei Fenster, unterhalb derselben aber zwei Mauerblenden, welche durch die vorragende Mauer der Pfeiler oder, wie man will, durch die Verdünnung der Mauer über den Scheidbögen gebildet werden. Oberhalb derselben zieht sich ein horizontales Gesimse, das jedoch durchweg von den Pfeilervorlagen unterbrochen und mithin nur in den Mauerblenden sichtbar ist. Alle Details sind von der höchsten Derbheit und Einfachheit, vermöge der engen Pfeilerstellung auch alle Bögen verhältnissmässig kleine Halbkreise. Das Ganze erscheint daher, ungeachtet der bedeutenden Breite des Mittelschiffes von 36 Fuss und der noch bedeutenderen Höhe desselben von etwa 100 Fuss, höchst schwer und massiv, wie denn in der That die Mauermasse noch eine gewaltige ist. Aber es ist dessenungeachtet höchst grossartig und imposant.

Genau dasselbe System, jedoch mit einigen Verbesserungen oder Verschönerungen, zeigt der Dom zu Speyer *). Jene Mauerblenden sind nämlich hier höher hinaufgezogen, so, dass die Oberlichter nicht über ihnen, sondern innerhalb ihres Bogens liegen. Sie gehen in der Mitte dieses Fensterpaares von dem Würfelkapitäl einer Halbsäule aus, welche hier auch an den mittleren Pfeilern angebracht ist. Das Kämpfergesimse der Pfeiler zieht sich auch an der Stirnseite herum und lässt nur die Halbsäulen frei. Das horizontale Gesimse besteht hier wie dort, dagegen haben die gewölbtragenden Halbsäulen noch in der Höhe zwischen dem Kämpfer und jenem Gesimse einen kapitälartigen Ring, bei dem es aber zweifelhaft ist, ob er der ursprünglichen Anlage oder welcher späteren Zeit angehört. Das Ganze

*) Gute Aufnahmen, leider wegen der Unterbrechung der Herausgabe nur wenige, bei Geier und Görz a. a. O. Ueber die Geschichte des Domes giebt Geissel, der Kaiserdom zu Speyer, 1828 vollständige Nachrichten. Vgl. auch meinen Aufsatz im Kunstblatt 1845, S. 263.

ist daher zwar noch immer sehr einfach und schmucklos, aber es erscheint durch die grössere Höhe des Schiffes, durch die veränderte Einrichtung der Mauerblenden und durch die grösseren Fenster viel schlanker, heller, leichter, ungeachtet die Mauermassen auch hier noch höchst bedeutend sind, vielleicht dem Mainzer Dome um nichts nachstehen.

Ueber die Schicksale dieses gewaltigen Monuments ist uns Vieles, aber freilich bei Weitem nicht so viel, als wir wünschten, bekannt. Einer der wichtigsten Abschnitte unserer Geschichte, der Gegenstand ergreifender Sagen, die Geschichte der Grösse und des Falles des salischen Kaiserhauses knüpft sich an diese Mauern. Konrad II., der, nach dem Aussterben des sächsischen Hauses erwählt, das mit so umfassenden Rechtstiteln verbundene Scepter in seine kräftige Hand nahm und an die Spitze einer damals in frischester Jugend aufblühenden Nation trat, fühlte und betrachtete sich als den Stifter einer neuen Dynastie. Einige Jahre nach seiner Erhebung dachte er an die Errichtung einer des Herrscherhauses würdigen Familiengruft, und erwählte dazu den Dom zu Speyer. Am 10. Juli 1030, nachdem er die oben erwähnte Klosterkirche zu Limburg gegründet hatte, legte er mit grosser Feierlichkeit im Beisein vieler Fürsten und Edeln den Grundstein zu dem neuzuerbauenden Dome. Die Krypta und die Mauern, deren technische Uebereinstimmung mit denen der Limburger Kirche keinen Zweifel übrig lässt, dass sie aus dem durch Konrad selbst eingeleiteten Bau herstammen, zeigen uns die grossartigen Plane dieses Fürsten. Uebertraf schon die Limburger Kirche in ihren Dimensionen fast alle damals in Deutschland bestehenden Gebäude, so ging die Anlage des Speyerer Domes noch weit darüber hinaus; eine Mittelschiffbreite von 42, die lichte Breite der drei Schiffe von

110, und eine Länge des Langhauses von 225 Fuss kam den kolossalen Verhältnissen der Peters- und der Paulskirche in Rom näher, als irgend ein anderer damaliger Bau diesseits der Alpen. Die Krypta, mit ungewöhnlicher Ausdehnung unter den Boden des Langhauses sich erstreckend, hell und hoch, die würdige, feierlichste Fürstengruft, war wahrscheinlich schon bei dem frühen Tode des Kaisers (1039) vollendet; er wurde darin bestattet. Unter seinem Sohne Heinrich III. stockte der Bau, und in der unruhigen Zeit während der Minderjährigkeit Heinrich's IV. wird er schwerlich sehr gefördert sein. Eine Weihe, die dennoch während derselben im Jahre 1061 erfolgte, wird daher wohl nur den Chorraum, dessen Mauerwerk auch dem der ersten Bauzeit entspricht, betroffen haben. Um 1070 wurde Bischof Benno von Osnabrück, ein berühmter Bauverständiger, nach Speyer gerufen, um die Kirche gegen die Fluthen des Rheines zu sichern. Auch im Jahre 1097 dauerte der Bau noch fort. Indessen nahm sich Heinrich IV. der Förderung mit grossem Eifer an. Der Bau scheint der bedeutendste der Zeit gewesen zu sein; selbst der griechische Kaiser erfuhr davon und sandte eine goldene Altartafel zum Schmuck der Kirche; der Chronist, der dies erwähnt, rühmt dabei die Kirche als „des höchsten Lobes würdig und die Werke der alten Könige übertreffend". Das Jahr der Weihe wird nicht angegeben, aber die Geschichtschreiber des zwölften Jahrhunderts bezeichnen einstimmig Heinrich IV. als den Vollender des Gebäudes. So namentlich der wohlunterrichtete und vorsichtige Otto von Freisingen, der dabei den Bau ein wundersames und kunstreiches Werk (mirum et artificiosum opus) nennt. Bald, nachdem Otto jene Worte geschrieben hatte, erlitt die Kirche erhebliche Beschädigung durch Brand *), und wird

*) Radevicus, de gest. Frid. I. l. 2. c. 14 (Geissel a. a. O. S.

daher eine Herstellung erhalten haben. Indessen findet sich keine Nachricht über dieselbe. Auch in den folgenden Jahrhunderten fanden Feuersbrünste statt, allein von einer gänzlichen Zerstörung, von einem Brande, der einen Neubau nöthig machte, ist nicht die Rede. Erst in neuerer Zeit war das ehrwürdige Werk wiederholten Verwüstungen unterworfen, und zwar beide Male durch französische Armeen. Zuerst bei der berüchtigten Verheerung der Pfalz durch die Generale Ludwig's XIV. im Jahre 1689, wo es so ernstlich auf die Vernichtung des Domes abgesehen war, dass man Mineurs in die brennende Stadt schickte, um seine Mauern niederzureissen. Allein ihre Festigkeit trotzte diesem Angriffe und den Unbilden der Witterung, denen sie lange ausgesetzt blieben. Endlich im achtzehnten Jahrhundert, leider nicht ohne Entstellung einzelner Theile, restaurirt, wurde der Dom in den Revolutionskriegen aufs Neue von den Franzosen heimgesucht; die Kaisergräber wurden mit empörender Rohheit geplündert und zerstört, und das Gebäude selbst sollte, nach einem bereits entworfenen Plane, der Erde gleich gemacht werden, um einen Platz für Feste der modernen Freiheit zu gewähren. Dieser wahnsinnige Gedanke wurde zwar aufgegeben, aber die

108): Hoc anno (1159) insignis ecclesia illa et regium opus ad Spiram civitatem igne consumta est, et desuper continuitate muri rupta ruina molesta plerosque involvit, sicut tunc fama fuit. Radevicus, obgleich weder Augenzeuge, noch zu Speyer wohnend, verdient in Betreff der Thatsache Glauben; sein Zusatz, sicut tunc fama fuit, scheint sich nicht sowohl auf die Feuersbrunst überhaupt, als darauf zu beziehen, dass man von dem Verunglücken vieler Menschen gesprochen, was der Chronist nicht verbürgen will. Dass bei diesem Brande Gewölbe eingestürzt seien (wie Geissel und Wetter, der Dom zu Mainz S. 29, gefolgert haben), ist zwar nicht ausdrücklich gesagt, indessen scheinen die Worte es doch anzudeuten. Schon im Jahre 1137 wird von einigen Chronisten ein Brand gemeldet, jedoch in Verbindung mit Angaben, welche anderen unzweifelhaften Daten widersprechen. (Geissel a. a. O. S. 83.)

verwüsteten Räume blieben noch lange kirchlichen Zwecken entzogen, bis König Ludwig von Baiern sie ihnen wiedergab.

Die Urtheile über dies Gebäude haben ihre eigenen Schicksale; die Geschichtschreiber des Mittelalters sprechen davon, wie erwähnt, mit höchster Anerkennung, sie nennen es wunderbar und kunstreich *); die französischen Architekten des Revolutionszeitalters fanden nur ein schlechtes gothisches Gebäude, weder durch Konstruktion noch Anordnung bemerkenswerth **); neuere Schriftsteller haben ihm wegen der schlanken Schönheit seiner Formen die frühe Entstehung absprechen zu müssen geglaubt ***), und daher einen Neubau nach jenem Brande von 1159 angenommen. Diese Annahme hat auch vor Kurzem durch örtliche Untersuchungen eine scheinbare Unterstützung erhalten †).

Es hat sich nämlich ergeben, dass zwar die ganze Krypta und wahrscheinlich auch der östliche Chor, dass ferner die Aussenmauern anscheinend des ganzen Langhauses aus der ersten Bauzeit herrühren, dass dagegen die Halbsäulen, die in den Seitenschiffen die Gewölbe tragen, nicht im Mauerverbande stehen, sondern in die zu diesem Zwecke ausgehauene Mauer später eingelassen sind. Dieser Befund ergiebt hienach mit an Gewissheit gränzender Wahr-

*) Ausser Otto von Freisingen, die Annales Argentinenses (bei Böhmer Fontes III. 69) und auch der Verf. der Speyerer Chronik: mirae magnitudinis, fortitudinis et pulchritudinis.

**) Vergl. den der republikanischen Regierung eingereichten Antrag in dem angeführten Werke von Geissel.

***) So Kugler, noch in der zweiten Ausgabe seines Handbuchs der Kunstgeschichte S. 483, und in seinem oben erwähnten Aufsatze im Deutschen Kunstblatte von 1854, Nro. 2 ff., und Daniel Ramée in Gailhabauds Denkmälern.

†) v. Quast in der angeführten Schrift.

scheinlichkeit, dass Konrad auch den Dom, wie die Kirche zu Limburg, nicht als Gewölbebau angelegt hatte. Die Frage bleibt übrig, wann diese Aenderung eingetreten ist; es kann dies möglicherweise erst nach dem Brande von 1159, es kann aber auch während der langen Bauzeit und nach der Wiederaufnahme des unterbrochenen Baues unter Heinrich IV. geschehen sein. Nehmen wir das Letzte an, so ist für diese frühe Entstehungszeit die Eleganz der schlanken Verhältnisse, welche fast an die Tendenz zum gothischen Style erinnert, auffallend; entscheiden wir uns für die erste Alternative, so ist es räthselhaft, dass bei dem herrlichen, mit so grossem Aufwande ausgeführten Werke die Details roher und schmuckloser sind, als bei vielen anderen, unzweifelhaft etwas früher entstandenen kleineren. Sehr wichtig, wenn auch nicht entscheidend, ist dabei die Frage über die Entstehungszeit des Gewölbebaues in Mainz; wer diesen erst nach 1137 errichtet annimmt, wird geneigt sein, den allerdings einen Fortschritt bekundenden Bau von Speyer nach 1159 zu setzen. Nimmt man dagegen, wie es mir besser begründet scheint, den Mainzer Dom als den nach 1081 ausgeführten Bau an, so verliert auch der Zweifel gegen die Entstehung des Speyerer Doms am Ende des elften Jahrhunderts an seiner Kraft. Dabei ist aber dennoch zuzugeben, dass wir diesen Bau keineswegs ganz in seiner ursprünglichen Gestalt besitzen. Er hat vielfache Brände erlitten, ausser den schon erwähnten einen im Jahre 1289, einen anderen 1450 *), wo beide

*) Der damalige Bischof Geissel in seinen auf Caumonts Fragen gegebenen Antworten (Bull. monum. III. p. 448) nimmt eine gänzliche Zerstörung der Kirche durch den Brand von 1450 an, bei welcher bloss die östlichen Theile, Krypta, Chor und Kreuz nebst den beiden westlichen Rundthürmen, stehen geblieben seien. Da indessen die Herstellung schon im Jahre 1453 beendet war, so können die Beschädigungen des Schiffes nur gering gewesen sein.

Male die Zeit der Herstellung berichtet wird. Eine solche Nachricht fehlt uns in Beziehung auf den Brand von 1159, und gerade dieser mag zur Verschönerung des Baues, durch Erhöhung der Gewölbe und durch Anlage der, gerade um diese Zeit sehr beliebten, schönen Zwerggallerie, die unterhalb des Daches umherläuft, wesentlich beigetragen haben, so dass die schlanke und reichere Erscheinung, die das Gebäude gewährt, zum Theil dieser späteren Reparatur zuzuschreiben, aber auch von der Gewölbanlage an sich zu trennen ist.

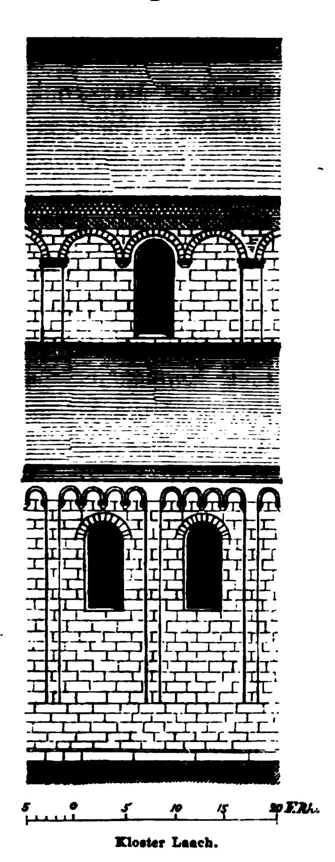
Der dritte der genannten Dome, der zu Worms, ist augenscheinlich eine Reproduktion des Systems der beiden anderen, mit mancherlei willkührlichen und inconsequenten vermeintlichen Verbesserungen. Die Gewölbträger sind reicher gegliedert, die Kapitäle zwar würfelförmig, aber von weichlicher Bildung, die Gesimse reicher und schwerer, statt der grossen Blendarcaden kleinere unter den Fenstern, die mit wechselnden Mustern ausgefüllt sind. Man sieht das Bestreben, die Massen noch mehr zu theilen und zu erleichtern, aber mit so unglücklichem Erfolge, dass sie gerade dadurch um so schwerer erscheinen. Dies Bestreben selbst und alle Detailzüge deuten auf eine beträchtlich spätere Zeit hin, und man kann daher wohl der Annahme beitreten, dass dieser Bau nicht derjenige sei, dessen Weihe im Jahre 1118 berichtet wird, sondern der, welcher im Jahre 1183 geweiht wurde, wobei sich denn das Auffallende der Verbindung der alterthümlichen Anlage mit jenen Tendenzen der späteren Zeit aus der wahrscheinlichen Verzögerung des Baues erklärt.

An die beiden ersten dieser Dome reiht sich, der Zeit und dem Charakter nach, die Klosterkirche zu Laach an, noch jetzt in ihrer romantischen Lage an dem Ufer des vulkanischen Sees, von dem sie ihren Namen hat

(Lacus), ein beliebtes Ziel der Wanderer. Im Jahre 1093 gegründet, von ihrem Stifter jedoch kaum über die Fundamente hinausgeführt, von seinem Sohne Pfalzgraf Siegfried um 1112 weiter gebaut, erhielt sie erst im Jahre 1156 die Weihe *). Beziehen sich diese Daten, was zu bezweifeln keine genügenden Gründe vorliegen, wirklich auf das vorhandene Gebäude in seinen Haupttheilen, so bestätigt es die Annahme, dass jene beiden Dome, deren System es sich anschliesst, schon vom Ende des vorhergegangenen Jahrhunderts stammen. Es hat, wie jene Dome, Kreuzgestalt und einen Westchor, eine Kuppel auf der Vierung des östlichen Kreuzes und vier Thürme, zwei viereckige im Osten, zwei runde im Westen. Die Dimensionen sind hier kleiner (die Mittelschiffbreite kaum 28, die Höhe 55, die Intercolumnien verschieden, von $13^{1}/_{2}$ bis $17^{1}/_{2}$, die Seitenschiffe 14 Fuss breit und 26 hoch), aber die Ausführung ist so harmonisch, dass das Ganze einen sehr würdigen und ernsten Eindruck macht. Die Abweichungen von jenen Domen sind schon sehr bedeutend, die Pfeiler

*) Abbildungen bei Geier und Görz a. a. O. Die Weihe vom Jahre 1156 beruht auf dem Zeugnisse des Brower (Annal. Trevir. II. p. 61), der sich auf nicht näher angegebene alte Manuscripte bezieht, wahrscheinlich also auf kirchliche Notizen. Ueber die Baugeschichte giebt hauptsächlich die Urkunde des Pfalzgrafen Siegfried vom Jahre 1112 (Günther Cod. dipl. rhen. I. p. 172) Auskunft. Dieser sagt darin, dass sein Vater nur die Fundamente gelegt (fundamentum tantummodo posuit), und dass er selbst in seiner Jugend die Pflicht der Fortsetzung des Baues vernachlässigt habe, und fährt dann fort: postmodum vero poenitentia ductus, quod neglexeram devotissime corrigere studui. Im weiteren Verlaufe der Urkunde scheint er die Kirche schon als vollendet vorauszusetzen, indem er angiebt, dass er sein castellum ecclesiae vicinum aus Sorge für die Ruhe der Brüder abgebrochen habe. Indessen kann man daraus natürlich nicht auf die bereits erfolgte Vollendung des Baues schliessen, über die denn auch der weitere Inhalt der Urkunde eben so wenig, wie die Bestätigung, welche Papst Innocenz II. im Jahre 1138 dem Kloster gab (a. a. O. p. 241), irgend etwas ergiebt.

weiter gestellt, dafür aber sämmtlich Gewölbträger, die Gewölbe daher durchweg nicht Quadrate, sondern Rechtecke, im Mittelschiffe von grösserer Breite, in den Seitenschiffen von grösserer Tiefe. Die Mauerblenden fallen daher fort, dagegen sind in den Seitenschiffen jedem Gewölbfelde zwei Fenster gegeben. Dies trägt zur reicheren Gestaltung des Aeusseren bei, das nun durch die zwischen den enggestellten Fenstern aufsteigenden, durch Rundbogenfriese verbundenen Lisenen sehr vollständig belebt ist, und mit seinen klaren Linien, mit der vielfachen Wiederkehr der reinen Form des Rundbogens den günstigsten Eindruck macht. Der romanische Styl der Rheingegend hat, wenigstens für das Aeussere, nichts Schöneres aufzuweisen, als diese Kirche, welche gerade das rechte Maass zwischen Leerheit und Ueberfüllung zeigt. Auch im Inneren des Langhauses finden sich schon mildere Formen, zum Theil Kelchkapitäle statt der Würfelknäufe, Eckknollen an den Basen. Wie es scheint und auch durch historische Nachrichten bestätigt wird, sind die beiden Kreuzschiffe und Chöre, von denen der westliche die Grabstätte des Stifters enthielt[1], die älteren Theile, das



Kloster Laach.

Langhaus später, der Kreuzgang endlich, welcher in die westlichen Portale führt, noch lange nach jener Weihe, vielleicht erst am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, in der anmuthigsten Pracht des damaligen rheinischen Styles erbaut. Die Ungleichheit der Säulenweiten, welche zu gross ist, um sie bloss der im Mittelalter höchst gewöhnlichen Nachlässigkeit in Beziehung auf Maassverhältnisse zuzuschreiben, die Anlegung der Doppelfenster in den Gewölbfeldern der Seitenschiffe lassen auf ein Schwanken während des Baues schliessen, das vielleicht dadurch entstand, dass man auch hier erst im Fortschritte desselben sich zur Ueberwölbung bestimmte. Die zierlicheren Formen des Langhauses können zwar Zweifel über die Beziehung der Einweihung von 1156 auf diesen Theil des Gebäudes erwecken, besonders wenn man an die Formen jener kurz vorher entstandenen Dome zurückdenkt. Allein bei dieser Vergleichung muss man auch die Verschiedenheit der Gegend berücksichtigen. Während man sich am Oberrhein des harten, dunkelrothen Sandsteins vom Main und Neckar bedienen musste, und dadurch an rohere Formen gewöhnt war, standen den niederrheinischen Meistern mancherlei leicht zu behandelnde Steinarten zu Gebote. Daher hatte sich in der Diözese von Trier, zu der Laach gehörte, und in der von Köln, an die es angränzte, schon ein zierlicherer Styl gebildet, der in beiden erzbischöflichen Städten ungefähr gleichzeitig mit der Vollendung des Laacher Baues eben so und noch weiter entwickelte Leistungen hervorbrachte *).

*) Ich erinnere dabei für Trier an die durch Erzbischof Hillinus (1152 — 1169) ausgeführten Theile des Domes, welche sogar schon Uebergangsformen zeigen, für die Kölner Diöcese an die gleich zu erwähnende Kirche von Schwarzrheindorf und an den Chorbau an St. Gereon, der, wie F. v. Quast bewiesen hat (Rhein. Jahrb. Bd. XII), in den Jahren 1121 bis 1156 entstanden ist.

Auch in Köln entstand schon um diese Zeit eine gewölbte Basilika, die St. Mauritiuskirche, die Stiftung eines blossen Bürgers dieser Stadt, der sie auf dem Grund und Boden der Abtei von St. Pantaleon erbaut hatte, und darüber mit dieser in Streit gerieth. Im Jahre 1144 schlichtete der Erzbischof diesen Streit durch eine vorhandene Urkunde, indem er die Kirche, welche er dabei als neu bezeichnet, den Nonnen der Rheininsel schenkte *). Wir erkennen nun in dieser Kirche den Einbau einer Empore für die Nonnen, aber noch in ähnlichen Formen, wie die Kirche selbst, und werden dadurch versichert, dass das Gebäude noch das ursprüngliche, kurz vor 1144 errichtete sei. Hier finden wir nun eine beschränkte und niedrige Anlage, ohne Kreuzschiff, mit einer grösseren und zwei kleineren Altarnischen in Osten, aber schon ursprünglich auf Wölbung eingerichtet. Es ist begreiflich, dass der Gewölbebau seiner augenscheinlichen Vorzüge ungeachtet, sich nicht rasch verbreiten konnte. Man glaubte die Gewölbe noch sehr stark machen zu müssen; am Chore des Speyerer Doms haben sie eine Dicke von drei, an der Laacher Kirche eine von fast zwei Fuss. Sie waren daher sehr mühsam, zeitraubend und kostspielig, und es bedurfte wiederholter Erfahrungen, um sich in dieser neuen Praxis zu vervollkommnen. Dies Vorkommen der Wölbung an einem kleineren Gebäude bestätigt daher die Annahme, dass die ersten Vorbilder derselben schon im Anfange des Jahrhunderts oder gar im elften Jahrhundert entstanden sein müssen.

Vergegenwärtigen wir uns nun die ästhetische Wirkung dieser neuen Bauweise, namentlich wie sie sich an jenen Domen zeigt, so ist sie höchst bedeutend und sehr

*) Lacomblet, Urkundenbuch für die Gesch. des Niederrheins I. Nro. 352.

verschieden von der, welche jene sächsischen Monumente hervorbrachten.

Der Pfeilerbau, bis dahin einförmig und ermüdend, hatte nun durch den Wechsel einfacher und verstärkter Pfeiler eine Gliederung und eine rhythmische Abtheilung erhalten, ähnlich, aber viel energischer und belebter wie in den sächsischen Bauten. Die weiten, hochgelegenen Gewölbe, deren Kreuzlinien sich bis an das Ende des Raumes erstrecken, die hohen und kräftigen Halbsäulen, die zu ihnen hinaufführen, geben diesen Domen einen Ausdruck von Kühnheit und Kraft, wie ihn die karolingischen Kuppeln nicht gewährt hatten, und von dem die sächsischen Basiliken weit entfernt waren. Wenn sie aber diese in der Solidität und Wirkung übertreffen, so stehen sie ihnen in Beziehung auf Anmuth und Naivetät nach; wir vermissen die schlanke Säule, die zierliche Ausbildung des Pfeilers, die einfache und klare Harmonie der Verhältnisse. Der gerade hinauflaufende Stamm der Gewölbträger erscheint, obgleich übermässig hoch, dennoch schwer, weil er ohne Verjüngung und ohne den belebenden Schatten freier Beleuchtung ist. Ueberdies haftet er an den gewaltigen Pfeilern, von denen jeder, um der Last des Gewölbes zu genügen, eine selbstständige feste Mauer bildet und mit der oberen Mauer in Verbindung steht. Daher erscheint auch diese hier schwerer und massenhafter, und selbst die Wölbung mit ihren grossen, quadraten Abtheilungen, mit dem langsamen Schwunge des Rundbogens lastet mehr auf uns als die einfache ununterbrochene Fläche der Holzdecke. Ein Zug nationaler Verwandtschaft ist dennoch nicht zu verkennen. Der ganze Bau erscheint zwar grandioser und gewaltiger als jene sächsischen Kirchen, aber er giebt doch wieder vermöge der Schmucklosigkeit seiner Glieder und

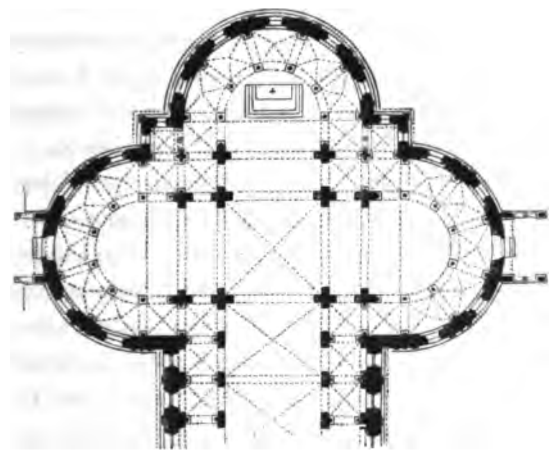
der Leere seiner mächtigen Wände nicht weniger wie jene den Ausdruck des Schlichten und Einfachen.

Die Ornamentation des Aeusseren ist der der sächsischen Bauten sehr ähnlich. Die Mauern sind wie dort nur durch Lisenen und Rundbogenfriese, mithin durch eine harmonische Verbindung der horizontalen Linie mit der vertikalen, belebt. Die Lisenen sind meistens flach gehalten, doch finden sich an den Chornischen, namentlich an der östlichen des Mainzer Doms und an der am Ende dieser Epoche erbauten der St. Gereonskirche in Köln, Halbsäulen an Stelle derselben. An der Laacher Kirche haben die Gesimse schon reichere und feinere Ornamente, die aber wie in Sachsen noch meist geradlinig und unter denen auch hier der gebrochene Stab, die schachbrettartige und die schuppenartige Verzierung die beliebtesten sind. Eine wichtige Verschiedenheit beider Style zeigt sich ferner in der Anwendung der Kuppeln auf der Vierung des Kreuzes. Während diese in Sachsen nur selten vorkommen, finden sie sich hier auf allen grösseren Kirchen, meistens auf beiden Querarmen und in Verbindung mit zwei Thürmen, welche die Ecken des Kreuzes ausfüllen und mit der Kuppel eine bedeutsame Gruppe bilden. Diese Kuppeln, meistens achteckig, erscheinen als eine Reminiscenz des karolingischen, und insofern als eine mittelbare Einwirkung des byzantinischen Styls, aber doch mit veränderter Bedeutung für das Ganze und als Theile eines der länglichen Basilika zusagenden Systems.

Am Niederrheine, namentlich in der alten, an mittelalterlichen Monumenten so überreichen Metropole, in Köln, finden wir vor und ausser der erwähnten kleinen Kirche St. Mauritius vom J. 1144 kein Beispiel durchgängiger Ueberwölbung der Kirchenschiffe, obgleich die Kunst des Wölbens hier keinesweges unbekannt und schon um die

Mitte des elften Jahrhunderts zu einer Choranlage von eigenthümlicher Grossartigkeit und mächtiger Gewölbanlage verwendet wurde. Die schon mehrmals erwähnte Kirche zu St. Maria im Kapitol, deren Stiftung der Plectrudis, Gemahlin Pipin's von Herstall, im Anfange des achten Jahrhunderts, zugeschrieben wird, wurde, nachdem schon Erzbischof Bruno, Otto's des Grossen Bruder, eine Summe Geldes zur Vollendung des Kreuzganges geschenkt hatte, in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts neu erbaut, und erhielt im Jahre 1049 bei der Anwesenheit des Papstes Leo IX. eine Weihe. Dieser Bau ist, wie durch eine sehr sorgfältige und scharfsinnige Untersuchung *) erwiesen ist, noch grossentheils erhalten. Zwar stammt die obere Chorhaube in ihrer jetzigen reicheren Gestalt erst aus einem Herstellungsbau vom Ende des zwölften Jahrhunderts, aber die Gesammtanlage, die westliche Vorhalle, das Langhaus, die Kreuzarme und der untere Theil der Chornische, rühren im Wesentlichen aus jenem Bau von 1049 her, der wahrscheinlich sich wiederum an ältere Fundamente anschloss. Die westliche Vorhalle ist, wie schon oben erwähnt, dadurch merkwürdig, dass ihre gegen das Schiff geöffnete Empore Säulenstellungen hat, welche denen des Aachener Münsters entsprechen. Das Schiff scheint damals das einer flach gedeckten Pfeilerbasilika gewesen zu sein. Höchst eigenthümlich und ausgezeichnet ist dagegen der östliche Theil des Gebäudes. Die Kreuzarme werden nämlich durch halbkreisförmige Apsiden, welche der des Chors gleichen, gebildet, so dass diese drei Conchen sich um die Vierung des Kreuzes als um ihren Mittelpunkt gleichmässig lagern. Diese Anlage, welche an sich schon sowohl im Aeusseren wie im Inneren von

*) F. v. Quast in den Jahrbüchern der rheinischen Alterthumsfreunde, X. 186 und XIII. 176 ff.



St. Maria im Kapitol.

grosser Wirkung ist, wird dadurch noch um so grossartiger, dass die Halbkuppeln, mit denen die drei Conchen gedeckt sind, nicht auf der unteren Mauer, sondern auf einer innerhalb derselben befindlichen halbkreisförmigen Säulenstellung ruhen, um welche jene Mauer dann einen mit Kreuzgewölben gedeckten Umgang bildet, oberhalb dessen sich erst die Haube der Conchen erhebt. Die Oeffnung jeder der drei Nischen erlangt dadurch die bedeutende Breite von ungefähr 50 Fuss, während auch der Durchmesser der Halbkuppeln selbst mehr als 30 Fuss misst. Die Vierung des Kreuzes ist mit einer Kuppel überwölbt und diese wird mit jenen Halbkuppeln durch einen jeder derselben vorgelegten als Tonnengewölbe gebildeten Gurt verbunden. Die Construction zeigt daher ein sehr künstliches Wölbungssystem, indem die mittlere Kuppel vermittelst jenes Gurtgewölbes von den Halbkuppeln der Conchen und diese wieder von den anstrebenden Kreuzgewölben des Umgangs gestützt werden.

Der Eindruck der berühmten Kirche wird zwar durch

die spätere glänzende Ausstattung der Chorhaube bedeutend erhöht, wenn aber auch die Chornische ursprünglich nur die einfacheren, in ihren Details mitunter ziemlich unbeholfenen Formen der Kreuzconchen hatte, war die Anlage doch immer eine höchst grossartige und imponirende, welche unsere Vorstellung von den architektonischen Fähigkeiten des elften Jahrhunderts bedeutend steigern muss. Sie zeigt namentlich, dass die Kunst des Wölbens noch keineswegs vergessen war und dient mit dazu, die Annahme, dass bald darauf auch der Gedanke vollständiger Ueberwölbung bei den Baumeistern jener oberrheinischen Dome aufgekommen sei, zu rechtfertigen. Eine ähnliche Anlage dreier Conchen hatte schon die von Constantin erbaute Basilika zu Bethlehem, indessen ist nicht anzunehmen, dass dies entfernte Gebäude auf die Kapitolskirche Einfluss gehabt hat, da die Technik des Mauerwerks und alle Details, die Pilaster und Consolen des Aeusseren, die Säulen des Inneren, die Würfelkapitäle, die Form der Basis dem rheinischen Style des elften Jahrhunderts entsprechen. Viel wahrscheinlicher ist, dass entweder das ältere Gebäude selbst oder andere römische oder karolingische Bauten als Vorbild dienten *). Das Münster zu Aachen, dessen Einfluss in der westlichen Vorhalle unverkennbar ist, gab ja selbst Anleitung zur Stützung der Kuppel durch anstossende niedrigere Wölbungen.

Wir werden in der folgenden Epoche sehen, wie diese Choranlage auch weiterhin in Köln und seiner Umgegend Nachahmungen fand, unter denen die bekannten Kirchen Gross St. Martin und zu St. Aposteln die bedeutendsten sind. Dies wurde vielleicht durch ein kleines, aber in mehr-

*) Boisserée's Vermuthung, dass der alte von 814 bis 861 gebaute Dom von Köln diese Anlage gehabt habe, findet in der alten Beschreibung dieses Gebäudes bei Gelenius de admiranda magn. Col. p. 231, unserer einzigen Quelle, keine hinreichende Begründung.

facher Beziehung sehr merkwürdiges Gebäude vermittelt, welches am Ende dieser Epoche entstand, und dessen Geschichte wir glücklicherweise sehr genau kennen. Es ist die Kirche von Schwarzrheindorf auf dem rechten Rheinufer, Bonn gegenüber. Nach ihrer Stiftungsurkunde, die sich noch jetzt auf steinerner Tafel eingegraben in ihr vorfindet, wurde sie von Arnold von Wied, so eben erwähltem Erzbischof von Köln, als sein Grabmonument gestiftet. Er benutzte die Anwesenheit Kaiser Konrads III., um in Gegenwart dieses seines Herrn und vieler anderen Fürsten und Edeln am 3. April 1151 die Grundsteinlegung feierlichst zu begehen. Das kleine Gebäude ist zunächst schon dadurch interessant, dass es zu den Doppelkirchen gehört, bei denen zwei kirchliche Räume übereinander, durch eine Oeffnung verbunden, gemeinsamen Gottesdienst gestatteten. Gewöhnlich wendete man diese Form bei Schlosskapellen wegen der Enge des Raums oder behufs Trennung der Diener von der Herrschaft an; hier hatte sie den anderen Zweck, dass sich die Klosterfrauen, für welche die Stiftung bestimmt war, im oberen Raume um die Oeffnung herumreihen und so bei den vorgeschriebenen Gebeten und Gesängen für die Seele des Stifters den Blick auf den im unteren Raume stehenden Sarg desselben richten konnten. Mehr als diese Eigenthümlichkeit interessirt uns die bauliche Anlage. Sie bildete nämlich ursprünglich ein griechisches Kreuz, in der Mitte eine Kuppel, auf allen vier Seiten von Halbkuppeln eingeschlossen, die durch schmale davor gelegte Kreuzgewölbe jene mittlere Kuppel begleiten und unterstützen. Im Aeusseren erschien indessen nur die östliche Conche als solche, während die drei anderen durch starkes Mauerwerk bekleidet sich als rechtwinkelige Flügel des Gebäudes darstellten. Auf der Kuppel selbst erhob sich ein Thurm, wodurch das Ganze eine pyramidale Ge-

stalt, in der That mehr die eines Grabmonuments als einer Kirche erhielt. Die weitere Ausführung war zwar einfach, aber zierlich, indem eine offene Gallerie von Zwergsäulen unter dem Dache des ganzen Gebäudes umherlief und es mit ihren tiefen Schatten, wie mit einem ernsten Bande, umfasste. Diese ursprüngliche Anlage wurde indessen, wahrscheinlich sehr bald, höchstens zwei Decennien nachher, in der Art geändert, dass der westlichen Seite noch ein mässiges Langhaus angefügt wurde; die Spuren der Anfügung sind so deutlich, dass darüber kein Zweifel übrig bleibt. Die nähere Prüfung der Construction und der Details ist vom höchsten Interesse *), wir sehen darin, mit welcher Sorgfalt und Einsicht der Meister zu Werke ging, um die Kuppel durch die Anstemmung der umgebenden Theile zu sichern.

Diese Kuppel unterscheidet sich von den meisten anderen, die in dieser Zeit im Abendlande errichtet wurden, indem sie nicht in ununterbrochener Wölbung aus den Winkeln des Vierecks hervorwächst, sondern eine völlige Halbkugel bildet, die vermittelst eines Gesimses auf Gewölbzwickeln ruht. Sie gleicht daher den byzantinischen Kuppeln. Dies, dann die Anlage im griechischen Kreuze und die centrale Zusammensetzung verschiedener Wölbungen erinnern an byzantinische Bauten. Auch machen die Verhältnisse des Stifters es nicht unmöglich, dass er bei dem Plane neuere, im griechischen Reiche gemachte Studien benutzt habe. Erzbischof Arnold hatte im Jahre 1147 drei Monate, im Jahre 1148 einen ganzen Winter im Gefolge König Konrads in Konstantinopel zugebracht. Er dachte vielleicht schon damals an die wie erwähnt 1151 erfolgte Gründung seines Grabmonuments und es ist daher

*) Vgl. die sehr gute Monographie von Andreas Simons, die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf, Bonn und Düsseldorf, 1846.

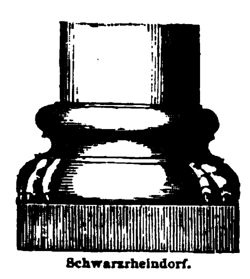
wenigstens möglich, dass er oder seine bauverständigen Begleiter für diesen Zweck sich durch Anschauung byzantinischer Bauten vorbereitet haben. Allein dennoch ist es sehr viel wahrscheinlicher, dass ihm die grosse Stiftskirche seiner eigenen Metropole vor Augen stand. Wenn indessen die allerdings altrömische oder byzantinische Form der Kuppel, für die ich in diesen Gegenden kein nahes Vorbild anzugeben weiss, auf byzantinischen Studien beruhen sollte, so war es dann jedenfalls bei diesen nur auf Wölbungsformen, nicht auf Details abgesehen, welche auch hier ganz dem früheren rheinischen Style und keinesweges dem byzantinischen entsprechen.

Abgesehen von der Gesammtanlage und Wölbung ist diese kleine Kirche noch dadurch merkwürdig, dass sie das früheste uns bekannte Beispiel für die Anlage jener Bogengänge kleiner Säulen unter dem Dache giebt, welche mit ihren offenen und beschatteten Hallen die Architektur so reich und belebend schmücken, und welche von jetzt an eine charakteristische Eigenthümlichkeit des rheinischen Styls bilden. Ausser den Rheinlanden kommen diese Zwerggallerien nur im nördlichen Italien, namentlich in der Lombardei und in Toscana häufig vor, und es ist wahrscheinlich, dass sie in diesen Gegenden, wo der Reichthum an antiken Säulenfragmenten zu solchen und ähnlichen Verwendungen veranlasste, erfunden und von da in die rheinische Architektur übergegangen sind. Hier finden wir also einen Einfluss jener südlichen Kunst auf die deutsche, der sich aus den geographischen, politischen und mercantilischen Verhältnissen des Rheinlandes sehr wohl erklärt, der sich aber nicht auf Anderes erstreckte. Einige *) haben zwar im Gegensatze gegen den früher behaupteten byzantinischen Ursprung des rheinischen Styls eine überwiegende Einwir-

*) Besonders Wetter (der Dom zu Mainz S. 76 ff.) und Hope.

kung der lombardischen Schule auf die rheinische Baukunst angenommen und diesem Style selbst den Namen des Lombardischen gegeben. In der That haben beide Schulen mannigfach verwandte Züge, welche wechselseitige Mittheilungen vermuthen lassen, bei denen aber, wie ich bei der Schilderung der italienischen Monumente näher zeigen werde, eher der Vorgang der rheinischen Gegenden, als der italienischen anzunehmen ist. Auch stimmen beide Schulen nur in Einzelheiten überein, während ihr Entwickelungsgang im Ganzen entgegengesetzte Richtungen einschlägt. In Italien kehrte man wenigstens in der Ornamentation immer wieder zu den antiken Vorbildern zurück, in den Rheinlanden entfernte man sich im Laufe dieser Epoche mehr und mehr von ihnen, und näherte sich den Formen, die im übrigen Deutschland herrschten. Die Kapitäle, die wir in Echternach noch treu den korinthischen nachgebildet fanden, sind in der Kapitolskirche von Köln, in den oberrheinischen Domen und ferner durchweg würfelförmig. Gegen das Ende der Epoche werden sie reicher verziert; die kleine Kirche von Schwarzrheindorf giebt allein schon eine ganze Reihe mannigfaltiger Motive. Unter denselben finden sich zwar einige, die wieder an das Kelchkapitäl erinnern, aber doch nur mit höchst schwachen Anklängen an die korinthische Form; mehrere haben wie in Sachsen dieselbe conventionelle Blume, deren Schwung die eckige Gestalt des Würfels andeutet, andere sind schon phantastischer, derber und zeigen nicht die Richtung auf das Bescheidene und Anmuthige der sächsischen Ornamentation, sondern eine Neigung für vollere und üppigere Schönheit, die sich in der folgenden Epoche mehr ausbildete. Das Eckblatt der Basis ist hier wie dort durchgängig angewendet, erhält aber hier schon öfter einen Anklang an natürliche Blätter oder Theile des Thierkörpers,





Schwarzrheindorf.

oft in sehr phantastischer Weise. Der Bogenfries, der dort fast immer nur an geradlinigen Gliedern, höchstens in Bogenfeldern der Portale der Rundung sich anschliessend, vorkam, wird hier öfter, auch an den mehr architektonischen Theilen, in Laach schon an den Thürmen, in St. Gereon an der Chornische, künstlicher gestaltet und zur Ausschmückung der Stammseite der Bögen gebraucht. Und so sehen wir denn in diesen Gegenden anfangs ein ruhiges Beharren bei der antiken Form, dann aber seit dem Entstehen der Gewölbebauten ein regeres Leben, einen rascheren Aufschwung, der sich in viel mannigfaltigeren, individuelleren Gestaltungen zeigt, als dort, und durch die Ausbildung des Gewölbesystems eine bedeutende Rückwirkung auf die übrigen deutschen Gegenden ausüben musste.

Sachsen und die Rheinlande, namentlich das mittlere und niedere Rheinthal, waren in dieser Epoche die hervorragenden, tonangebenden Provinzen Deutschlands. Aus ihnen stammten die Königsgeschlechter, in ihnen hatten sie ihre liebsten Wohnsitze, ihren längsten Aufenthalt, hier gründeten sie die reichsten Stiftungen, und der Einfluss ihres Hofes und ihrer Umgebungen drang hier am meisten in die Bevölkerung ein, welche überdies hier durch ältere Civilisation und die Berührung mit anderen Ländern, dort

durch günstige Ereignisse gerade in der für die anderen Länder ungünstigsten Zeit, gehoben und empfänglicher gemacht wurde. Nur hier nahm daher auch die Baukunst eine entschiedene Richtung. Die anderen Gegenden Deutschlands empfingen von ihnen und blieben schwankend. Von ihnen stehen zwei, Westphalen und der Elsass, den bisher betrachteten Rheinischen Gegenden näher, indem sie in ihren erhaltenen Monumenten überwiegend den Gewölbebau zeigen, während in den anderen der Basilikenstyl herrschend blieb, ohne jedoch sich zu der Eurhythmie und Anmuth des sächsischen Styls zu erheben. Wir wollen jene beiden zuerst, dann die anderen betrachten.

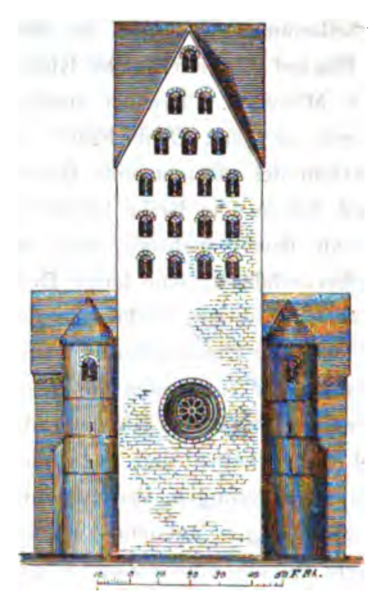
Westphalen ist niemals das Land rascher Fortschritte gewesen. In keiner Gegend hat sich der Urcharakter unseres Volks so entschieden ausgeprägt wie hier. Noch heute sitzen die Meier des Münsterlandes so isolirt auf ihren von Gräben und Hecken umschlossenen Gehöften, wie ihre Vorfahren vor der Einführung des Christenthums. Diese bis zur Vereinsamung gesteigerte Neigung zur Selbstständigkeit, dieser schlichte und einfache Sinn, der am Alten hängt und Neuerungen misstrauisch abwehrt, diese Innerlichkeit des Gemüths, welche die Aeusserung scheut, endlich die, durch alle diese Eigenschaften bedingte Abgeschlossenheit der Provinz gaben ihr eine selbstständige, aber langsame Entwickelung.

Jene antikisirenden Ueberreste im Kloster Corvey, die ich oben beschrieben habe, verdankten französischen Mönchen ihren Ursprung, welche, wie die Klostergeschichte ergiebt, noch lange mit ihrem Mutterlande in engem Zusammenhange standen. Die Kultur, welche sie verbreiteten, fand bei den Eingeborenen nur sehr langsam Eingang, noch im zehnten Jahrhundert liess man selbst gewöhnliche

Maurer aus Frankreich herbeikommen *). Auch im elften Jahrhundert besetzte noch Bischof Meinwerk das Kloster Abdinghof mit französischen Mönchen. Freilich entstand um diese Zeit auch hier, wie in ganz Deutschland eine grosse Bauthätigkeit **). Schon der obengenannte Bischof von Paderborn gründete und leitete eine Reihe kirchlicher und klösterlicher Bauten, von denen mehrere, wie wir durch seinen Lebensbeschreiber erfahren, eine lange Reihe von Jahren währten und also keinesweges leichte nur dem augenblicklichen Bedürfnisse dienende Constructionen waren. Auch an anderen Stellen des Landes entstanden das ganze Jahrhundert hindurch bedeutende Klöster und Kirchen, aber nur wenige derselben sind uns erhalten und auch diese meistens mit so bedeutenden Veränderungen, dass wir über ihre ältere Gestalt nur Vermuthungen aufstellen können. Es scheint nicht, dass sie sehr eigenthümliche Züge trugen, sie waren vielmehr Basiliken gewöhnlicher Art, mit niedrigen Seitenschiffen und gerader Decke, runder Chornische und zwei Conchen auf den Kreuzarmen. Die westliche Nische der rheinischen Bauten scheint hier niemals vorgekommen zu sein, grössere Vorbauten mit zwei Thürmen, wie sie in Sachsen üblich waren, und wie das Kloster Corvey sie hatte, nur selten; man begnügte sich vielmehr mit einem breiten, viereckigen Thurm auf der Mitte der Façade, dessen gewaltige, einem Befestigungsbau ähnliche Masse unten ganz unverziert und ohne Zugang, oben

*) So die Stifterin des Klosters Schildesche (bei Bielefeld) im J. 939. Mox etiam accedere jussi quos e Gallia accersiverat fabri murarii et cementarii. Erhard Reg. hist. Westf. I. S. 125, bei Lübke a. a. O. S. 15.

**) S. über Westphalen Lübke, die mittelalterliche Kunst in W. Leipzig 1853, mit Zeichnungen. Das beste Werk über eine bestimmte Provinz, das wir besitzen.



Paderborn, Dom.

aber mit mehreren Reihen zweitheiliger Schallöffnungen versehen und zuweilen auf beiden Seiten von runden Treppenthürmchen oder Nischen flankirt war. So findet es sich am Dome zu Paderborn (1058 — 1068) und an den späteren Klosterkirchen zu Neuenheerse und Freckenhorst. Der Thurm des Doms zu Minden, der aus dem Bau von 1062 — 1072 stammt, entbehrt dieser Anbauten und ist etwas mehr detaillirt und gestaltet. Die Form dieser Kirchen war durchweg die einfachste; sie ruheten auf schmucklosen, unverzierten Pfeilern, nur einmal findet sich eine Säulenbasilika, in der Klosterkirche von Neuenheerse, in der Paderborner Diöcese und mithin den sächsischen Gegenden nahe, kein einziges Mal der rhythmische Wechsel von Pfeilern und Säulen. Dieselbe schlichte Form erhielt sich noch bis ins zwölfte Jahrhundert hinein an den Klosterkirchen zu Freckenhorst (1116 — 1129) und zu Cappenberg (nach 1122). Ja man begnügte sich so sehr mit dem Nothdürftigen, dass bei mehreren dieser Kirchen, namentlich bei der des reichen Klosters Abdinghof, sogar die Apsis, diese so allgemein verbreitete Zier der heiligsten Stelle, fortblieb und der Chor mit einfacher gerader Mauer schloss. Auch die Ausstattung war höchst dürftig, selbst der Thurm des Domes, die er-

wähnte Klosterkirche Abdinghof zu Paderborn und das Patroklusmünster zu Soest haben kahle Mauern ohne Bogenfries und Lisene. Von einer weiteren Ausbildung des Basilikentypus durch rhythmische Verhältnisse und feinere Details war daher nicht die Rede. Dagegen scheint es, dass die Wölbung hier frühe aufgekommen. Für diese Annahme spricht schon der Umstand, dass nur zwei Kirchen, die der Klöster Kemnade und Fischbeck, die flache Decke behalten haben *). Alle anderen sind später überwölbt und zum Theil mit so schwerer und unbehülflicher Verstärkung der Pfeiler, dass es nur in einer sehr frühen, mit den Erfordernissen der Wölbung noch nicht genau bekannten Zeit geschehen sein kann. Dahin gehört wieder die kolossale Klosterkirche Abdinghof, die jetzt als Magazin und Zeughaus benutzt und durch eine Balkenlage getheilt, deren Construction aber noch sehr wohl erkennbar ist. Der ursprüngliche, von Meinwerk herrührende Bau wurde im Jahr 1058 durch eine Feuersbrunst zerstört, worauf im Jahre 1078 eine neue Weihe erfolgte. Im Jahre 1151 litt das Kloster wiederum durch Brand, und es muss dahin gestellt bleiben, ob jene Ueberwölbung nach dem ersten oder nach dem letzten Brande erfolgt ist, bei welchem nur das Kloster, nicht die Kirche erwähnt wird **). Die Seitenschiffe waren ursprünglich gewölbt, das Mittelschiff ist aber erst später mit sehr weiten Gewölben ungewöhnlicherweise immer über drei Arcaden überspannt, deren gewaltige un-

*) Lübke a. a. O. S. 69. Fischbeck, obgleich auf dem rechten Weserufer, gehörte zum Bisthum Minden. Bemerkenswerth ist indessen, dass beide Kirchen an der Gränze des sächsischen Styls, wo flache Decken gewöhnlich waren, liegen.

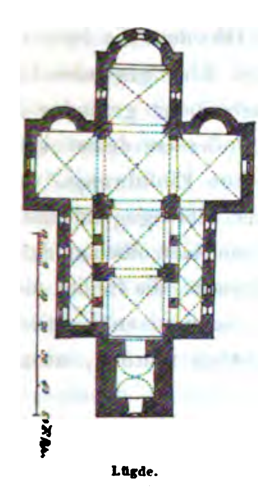
**) Schaten Annales Paderbornenses I. 482 u. 788. Lübke a. a. O. S. 62 schreibt die Gewölbe sogar der Zeit nach einem Brande von 1165 zu, was mir bei ihrer ungeschlachten Anlage unwahrscheinlich scheint.

gegliederte Stützen die volle Stärke der Schiffpfeiler und dabei eine grössere Breite haben. Ebenso ist die Stiftskirche St. Patroklus zu Soest augenscheinlich noch während der unbedingten Herrschaft des romanischen Styls überwölbt worden, wie die ausserhalb der Flucht der Chorpfeiler liegenden, von zwei kräftigen Halbsäulen flankirten Vorlagen beweisen *). Auch noch bei anderen Kirchen erkennt man solche nachträglichen, aber frühzeitigen am Ende dieser oder am Anfange der nächsten Epoche hinzugefügten Ueberwölbungen, namentlich in der Pfarrkirche St. Kilian zu Höxter, in der Gaukirche zu Paderborn und in der Kirche zu Erwitte **).

Ausserdem aber findet sich eine grosse Zahl ursprünglich gewölbter Kirchen, welche rein romanisch und ohne Spuren des Uebergangsstyls sind, so dass man eine sehr frühe Verbreitung der Wölbung annehmen muss. Dahin gehören zunächst mehrere Pfeilerbasiliken, in denen die rundbogigen, rippenlosen, quadraten Gewölbe auf einfachen pilasterartigen Vorsprüngen ruhen, und alle Formen sehr primitiv sind, namentlich die Kirchen zu Kappel an der Lippe, zu Brenken bei Paderborn, zu Berghausen im Sauerlande und zu Hüsten bei Arnsberg. Dahin ferner eine Reihe meist kleinerer Kirchen, welche sämmtlich die Anordnung haben, dass Pfeiler als Gewölbträger mit Säulen als Stützen der Arcaden wechseln. Dies ist um so auffallender, weil dieser rhythmische Wechsel gerade hier in den einfachen Basiliken nicht vorgekommen war; es deutet daher auf eine neue Erfindung, welche sich wohl aus den vorhergegangenen Ueberwölbungen älterer Kirchen ent-

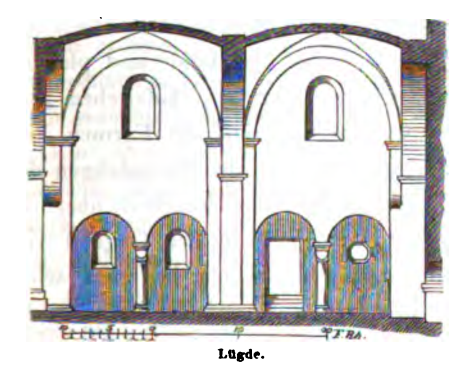
*) Lübke S. 74 und Taf. IV.

**) Lübke a. a. O. S. 90 und 86 hält die beiden letztgenannten Kirchen für ursprünglich überwölbt, die Form der Gewölbvorlagen und der Verbindung mit den Pfeilern liess mich auf das Gegentheil schliessen.



Lügde.

wickeln konnte, und dahin zielte, die Bedeutung der quadraten Gewölbe des Mittelschiffs und ihr Verhältniss zu den Seitenschiffen recht anschaulich zu betonen. Sie machen in der That einen sehr harmonischen Eindruck. Dies erkennt man besonders in der unverändert gebliebenen Stiftskirche St. Kilian zu Lügde bei Pyrmont, welche sehr alterthümliche, dieser ersten Epoche wohl entsprechende Formen zeigt, Fenster von winziger Kleinheit und schwere Würfelkapitäle mit rohen, flach eingemeisselten Ornamenten. Etwas jünger scheinen die feiner durchbildeten Kirchen des benachbarten Dorfes Steinheim und zu Rhynern bei



Lügde.

Hamm, sowie die Petrikirche zu Soest, indessen können sie doch nicht sehr viel später entstanden sein, so dass wir jedenfalls schon am Ende dieser Epoche ein wohlverstandenes aber von den rheinischen Kirchen abweichendes Wölbungssystem hier angewendet sehen *). Offenbar war es der Nützlichkeitssinn dieser Provinz, der bloss aesthetische Verbesserungen nicht achtete, aber für eine so solide

*) Lübke a. a. O. S. 101 ff. und Taf. V.

Neuerung wohl empfänglich war. Ob nun die Sitte der durchgängigen Ueberwölbung aus den Rheingegenden hieher gelangt, oder ob sie hier selbstständig gefunden ist, lässt sich freilich nicht ermitteln. Indessen deutet keine nähere Aehnlichkeit der Form auf jene Einführung, vielmehr spricht die eigenthümliche, der Rheingegend unbekannte Verbindung der Säule mit dem Gewölbebau dafür, dass dieser hier in Folge eigener Versuche, die freilich nicht an so mächtigen Domen wie dort, sondern an Gebäuden von geringen Dimensionen vorgenommen wurden, ausgebildet sei.

Einen ganz anderen Eindruck, als die Bauten des nördlichen Rheinthales, geben die des Elsass *); während jene mit dem übrigen Deutschland einen Zug des Schlichten und Bescheidenen theilen, herrscht hier eine wilde und phantastische Ornamentation; während dort ein Aufstreben zum Schlanken sich schon früh zeigt, sind die Formen hier auffallend schwer und finster. Neben den Grundzügen der deutschen Bauschule, deren Einfluss sich selbst über die Vogesen hinaus erstreckt, und erst in der Gegend von Langres durch die burgundische Schule begrenzt wird, finden sich hier auch fremdartige Formgedanken, welche es wahrscheinlich machen, dass mannigfaltige Einflüsse aus den benachbarten romanischen Provinzen, und vielleicht selbst von Italien her, zwar anregend, aber auch verwirrend gewirkt und die Phantasie zu abenteuerlichen Bildungen gereizt haben. Schon im elften Jahrhundert waren ungewöhnliche Plananlagen hier häufiger, als in anderen Ge-

*) Golbéry's Antiquités de l'Alsace geben einige freilich nur malerisch gehaltene Ansichten und Nachrichten, jedoch keine gründlichen kritischen Untersuchungen, die für die meisten elsassischen Monumente noch fehlen.

genden; der merkwürdigen Kirche zu Ottmarsheim habe ich schon als einer Nachahmung des Aachener Münsters gedacht *); die Kirche zu Honcourt ist ebenfalls ein Kuppelbau, der von zehn Säulen getragen wird, und in der Nähe von Neuweiler ist eine kleine pyramidalische Kirche mit vier Kreuznischen, also im griechischen Kreuze. Die längliche Basilika ist dennoch vorwaltend, allein auffallender Weise findet sie sich sehr selten mit gerader Decke. Die einzigen mir bekannten Beispiele sind die Kirchen zu Surburg **) und zu Lutenbach, beide mit wechselnden Pfeilern und Säulen, und die zu Alspach, deren Ruinen Pfeiler mit eingekerbten Ecksäulchen, wie in Sachsen, zeigen. Ueberwiegend ist die Zahl sehr alterthümlicher Gewölbebauten, allein sie haben so wechselnde Formen, sind bald auf Pfeilern allein, bald auf Pfeilern und Säulen ruhend, bald mit, bald ohne Gallerien, dass wir eine selbstständige Entwickelung des Gewölbesystems hier nicht annehmen dürfen.

Eine der ältesten ist die im Wesentlichen unverändert erhaltene Kirche von St. Fides zu Schlettstadt. Sie hat Kreuzform, eine halbrunde Apsis und ein Langhaus von drei quadraten Gewölben. Die Pfeiler sind ursprünglich auf diese Construction angelegt, indem sie auf jeder Seite eine Halbsäule als Träger der rundbogigen, aber schon mit starken Gurten versehenen Gewölbe und der durch gedrückte Spitzbögen gebildeten Arcaden haben. Sie zeigen durchweg sehr schwere Formen, theils Würfelknäufe, theils Kelchkapitäle mit flachen und rohen Ornamenten, die Basis mehrmals aus einem blossen Wulste bestehend, jedoch

*) S. meinen Bericht über dieselbe im Kunstbl. 1843, Nro. 21, und Burckhardt's schon oben citirten Aufsatz in den Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländ. Alterth. in Basel, Heft 2.

**) Wiebeking Taf. 86.

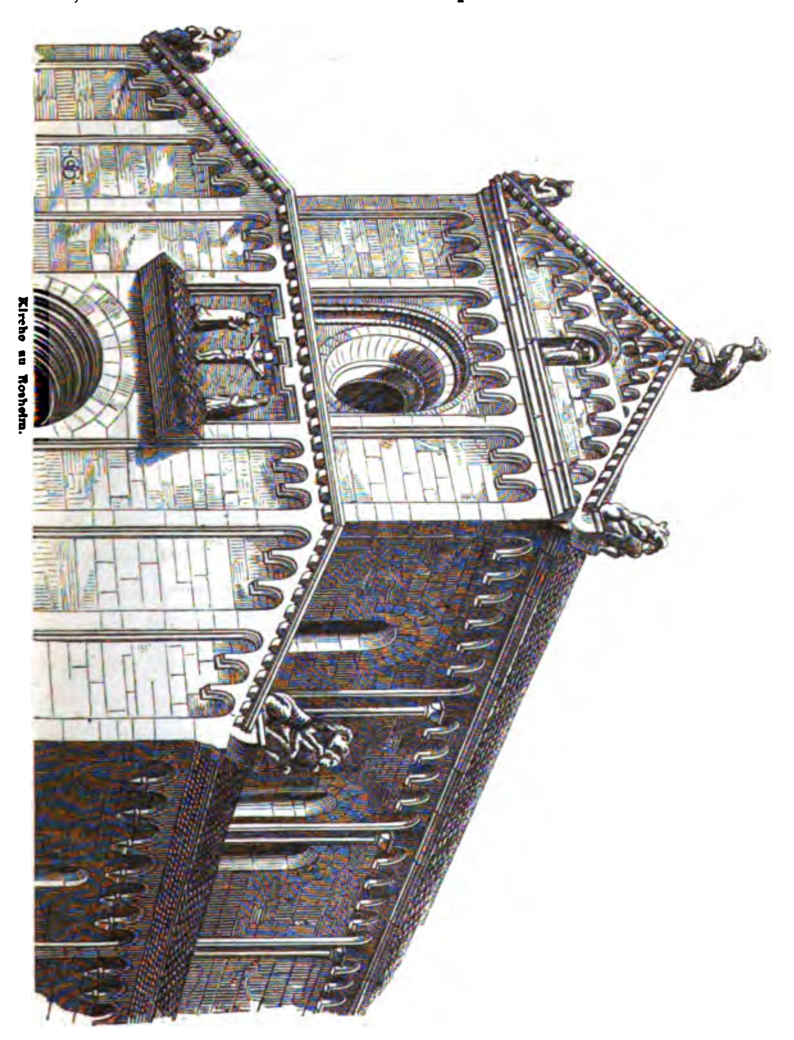
mit Eckknollen, von denen einige die Gestalt eines Vogelkopfes haben. Ueber den Seitenschiffen befindet sich eine Gallerie, deren ursprünglicher Zustand aber durch eine spätere Veränderung entstellt ist. Das Aeussere des Schiffes zeigt kleine Strebepfeiler und Kragsteine mit Figuren, die Chornische und die Façade sind reicher mit Halbsäulen geschmückt, die so angeordnet sind, dass sie zum Theil auf dem Scheitel der Bögen von Fenstern und Portalen ruhen. Nach einer urkundlichen Nachricht soll die Kirche schon im Jahre 1094 vollendet gewesen sein, und selbst ein neuerer Besucher *) ist geneigt, auch die Wölbung dieser frühen Zeit zuzuschreiben, allein die Anwendung des Spitzbogens, der selbst in der sogleich zu erwähnenden Kirche von Rosheim noch nicht vorkommt, gestattet, ungeachtet der alterthümlich erscheinenden Rohheit der Formen, die Annahme einer so frühen Entstehung nicht.

Interessanter, aber auch räthselhafter, ist die Kirche zu Rosheim. Sie ist im Jahre 1049 durch Papst Leo IX. geweiht, und diese Nachricht, verbunden mit den ungewöhnlichen Formen, hat die Meinung erzeugt, dass hier Italiener wirksam gewesen seien. Ohne Zweifel stammt indessen das Gebäude im Wesentlichen erst aus dem zwölften Jahrhundert, und seine Formen rechtfertigen die Annahme eines italienischen Einflusses keineswegs **). Nur die Façade hat etwas Antikisirendes und eine an gewisse italienische Bauten erinnernde einfache und klare An-

*) Caumont, Bull. mon. XVII. p. 251.

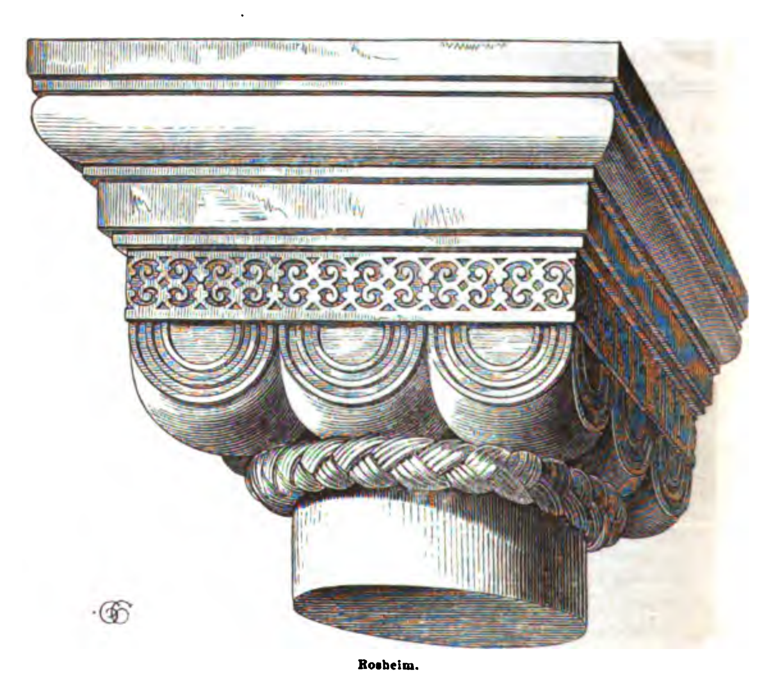
**) Caumont's Versicherung (Bull. monum. XII. p. 158), dass diese Kirche dem Dome zu Ancona auffallend gleiche, wird durch die Abbildungen dieses Domes keineswegs, oder doch nur in so allgemeiner Weise bestätigt, dass sie ihren Werth verliert. Abbildungen von Rosheim bei Gailhabaud, von Ancona bei Agincourt Taf. 25. Nro. 35 — 39. 67. Nro. 10. 68. Nro. 21. 69. Nro. 28. und in Gally Knight's Italy.

ordnung. Der Thurm befindet sich nämlich auf der Vierung des Kreuzes, und die Vorderseite stellt nur den Durchschnitt des Inneren dar und zwar in der Art, dass der untere, der Höhe der Seitenschiffe entsprechende Theil durch



Kirche zu Rosheim.

Lisenen und Rundbogenfriese sehr einfach und harmonisch verziert ist, und das Dachgesimse nebst seinem Bogenfriese auch über den mittleren, das Portal enthaltenden Raum als horizontale Bedeckung fortläuft, und ihn mit den Seitenschiffen zu einem Ganzen verbindet. Hierdurch erhält der obere, durch einen flachen Giebel bekrönte Theil der Façade ungefähr die Verhältnisse eines antiken Tempels, an den er um so mehr erinnert, als der Giebel auf der Spitze einen Adler, an den Eckwinkeln ruhende Löwen mit menschlichen Gestalten zwischen ihren Klauen trägt. Das Innere ist dagegen völlig frei von italienischen oder antiken Reminiscenzen. Es hat die Kreuzform, mit einer runden Apsis und zwei kleineren, zwar später verbauten, aber noch erkennbaren Nischen. Das Langhaus besteht aus nur zwei



Rosheim.

grossen Gewölben, die mehr als ein Quadrat bilden, da ihre Tiefe grösser ist, als die Breite des Mittelschiffes. Sie ruhen auf schweren, weit vortretenden Pfeilern, während die dazwischen liegenden Arcaden von gedrückten, nur drei Durchmesser haltenden Säulen mit ungeheuern, flachen Kapitälen getragen werden. Alle vier Kapitäle sind reich und verschieden verziert; bei dem einen wird die schwere viereckige Plinthe durch acht kleinere Würfelknäufe (drei auf jeder Seite, also vier auf den Ecken und vier dazwischen gestellte), bei einem anderen durch vier eben solche, die auf der Mitte jeder Seite durch ein triglyphenartiges Ornament verbunden sind, bei einem dritten durch eine, mit kräftigen, romanischen Blättern verzierte Kehle, bei dem vierten endlich durch vierundzwanzig Larven oder Menschenköpfe, die wie eine Perlenschnur herum gereiht sind, getragen *). Auch die Consolen, auf welchen das Gewölbe der Vierung des Kreuzes ruht, sind zum Theil mit Larven, Fröschen und anderen Thiergestalten besetzt. Die Basis ist attisch, wiederum in sehr schwerer Form und mit ungeheueren Eckblättern. Die Gesimse der Pfeiler sind theils schachbrettartig, theils mit Blattwerk, theils strickartig verziert und zwar mit so grosser Freude am Wechsel, dass sogar an demselben Pfeiler die verschiedenen Seiten anders ornamentirt sind. Nimmt man hinzu, dass die Schiffe sehr niedrig und durch kleine rundbogige Fenster schwach beleuchtet sind, so kann man sich den schwerfälligen, trüben Ausdruck des Ganzen vergegenwärtigen. Das Aeussere ist dagegen sehr reich; am Oberschiffe stehen Halbsäulen statt der Lisenen, mit wechselnden Kapitälen; an verschiedenen

*) Abbildungen zweier Kapitäle bei Chapuy moyen age monumental Nro. 266 und bei Caumont, Bull. mon. XVII. p. 247. Ganz ähnliche Kapitäle, wie das hierneben abgebildete, finden sich auch in der Vorhalle von Mauresmünster.

Stellen der Mauer sind ohne architektonische Umgränzung Bildwerke angebracht, an der Chornische die streng gezeichneten Figuren der Evangelisten, am Langhause einzelne Thiergestalten. Die Portale endlich haben an den Seitenschiffen verzierte Säulenstämme und schwere Archivolten, während das Hauptportal von einem rings umher laufenden Bande von abwechselnden Kannelluren und Schuppen umschlossen und ohne Säulen und Kapitäle ist. Die Sculptur ist, ungeachtet der Ungeheuerlichkeit der Formen, mit grosser Präcision des Meissels ausgeführt, und das Ganze macht einen sehr fremdartigen und wunderbaren Eindruck, der aber mehr an den normannischen Styl der Engländer, als an Italienisches erinnert. Namentlich gleichen die beschriebenen Kapitäle den dort gebrauchten in auffallender Weise, und auch im Uebrigen herrscht dieselbe Schwere der Form, dieselbe Neigung zum Bizarren und Ueberraschenden.

Andere Beispiele reicher und phantastischer Sculptur, jedoch in geringerer Ausführung, geben die benachbarte Kirche von Dorlisheim, die Vorhalle des Klosters von Mauresmünster *), die Kirche zu Neuweiler und endlich die der Klosterkirche zu Andlau, wo in einem Friese die wunderlichsten Thiergestalten, Elephanten mit Thürmen, Fische, auf denen Männer reiten, Jagden, Kämpfe zu Ross und zu Fuss, und zwar dies Alles neben der Darstellung des Abendmahls, zusammengereiht sind.

Einfacher ist das Langhaus der Kirche zu Altorf, wo die quadraten Gewölbe auf sehr massigen, kreuzförmigen und in den Ecken mit flachen Halbsäulen versehenen Pfeilern ruhen, und, ungeachtet der schweren Form der Würfelkapitäle und sonstigen Details, der an den Scheidbögen und in den Gewölben angewendete Spitzbogen schon den

*) Abbildungen bei Gailhabaud Vol. II.

Beginn des Uebergangsstyles verräth, der dann in den meisten übrigen erhaltenen Monumenten entschieden vorherrscht.

In Vergleich mit den bisher betrachteten Provinzen sind die übrigen deutschen Lande an Monumenten aus dieser ersten Epoche sehr arm. Namentlich gilt dies von dem gesammten südlichen Deutschland diesseits des Rheines. Dieser Mangel erklärt sich aus den historischen Verhältnissen. Die Spuren römischer Civilisation waren durch die Völkerwanderung, die hier ihre grosse Heerstrasse hatte, gründlich zerstört; die karolingischen Zeiten hatten in diesen von dem Sitze des Herrscherhauses entfernten Gegenden wenig eingewirkt, die Raubzüge der Ungarn endlich grosse Strecken verwüstet. Das Land war daher, als Sachsen und die Rheingegend sich schon mächtig hoben, noch fast im Urzustande, eine Wüste, in der einzelne Klöster und Bischofssitze wie Inseln lagen. Daher finden sich hier auch weder erhebliche Bauten römischen Ursprungs, noch Spuren erhaltener römischer Technik. Noch am Ende des elften Jahrhunderts fand der heilige Altmann, als er auf den bischöflichen Stuhl von Passau berufen wurde, fast sämmtliche Kirchen seiner neuen Diöcese in Holz gebaut, und sorgte für die Errichtung steinerner Gebäude *). Man hat einigen kleinen Bauten ein höheres Alter zuschreiben wollen, allein die runden Kapellen zu Altenfurt bei Nürnberg **) und zu Steingaden in Bayern, und endlich das irrig sogenannte Baptisterium in Regensburg ***) stammen, wie

*) So erzählt sein Biograph bei Calles, Annales Austr. lib. VI, p. 414. Fiorillo G. d. z. K. in D. I. 96.

**) Kallenbach Chronologie Taf. 3.

***) F. v. Quast im Deutschen Kunstblatte 1852, S. 164 ff. weist nach, dass das kleine Gebäude kein Baptisterium, sondern eine Kapelle mit dem Titel Allerheiligen gewesen, und wahrscheinlich von dem im

ihre Formen darthun, theils aus dem elften, theils aus dem zwölften Jahrhundert. Interessanter ist der sogenannte alte Dom zu Regensburg, ein längliches Gebäude, mit Kreuzgewölben gedeckt und rings umher in den Wänden mit gewölbten Nischen versehen, welches neben diesem durchgeführten Systeme der Mauerverstärkung reinere Formen zeigt, die noch einen Anklang an die Technik besserer Zeiten geben. Allein dennoch fehlt es an Gründen, diese kleine Kirche (welche übrigens niemals die Bedeutung einer bischöflichen hatte, sondern dem heiligen Stephan geweiht war) höher hinauf, als bis ins elfte Jahrhundert zu rücken *). Jedenfalls erhielt sich der Gewölbebau nicht länger, und wir finden nur einfache Basiliken mit gerader Decke, und zwar nur mit Pfeilern oder mit Säulen, niemals mit der Verbindung beider.

In Schwaben **) kommen von Anfang an Basiliken beider Art vor. Der Dom zu Constanz (nach 1052) und die Aureliuskirche im Kloster Hirschau (1059 — 1071) sind Säulenbasiliken mit kurzen Stämmen, schweren Würfelkapitälen und einfach abgeschrägten Gesimsplatten. Ob die grössere Kirche desselben Klosters, die St. Peter- und Paulskirche, Säulen oder Pfeiler hatte, ist ungewiss, da nach ihrer Zerstörung im Jahre 1692 nur noch der nördliche Portalthurm steht, der, in sechs Stockwerken aufsteigend, mit Lisenen und sogar mit durchschneidenden Bögen ziemlich reich verziert ist. Menschliche und thierische Ge-

Jahre 1164 darin begrabenen Bischof Hartwig II. gegründet sei, wie dies auch schon von Schuegraf (vgl. v. Chlingensperg Bayern II. S. 75) angenommen war.

*) Vgl. Kallenbach a. a. O. Popp und Bülau: Regensburgische Baudenkmale, und besonders F. v. Quast a. a. O.

**) Vgl. den Bericht von Dr. Merz im Kunstblatt 1843, Nro. 47 — 51, und J. M. Mauch in einem Programm der polytechnischen Schule zu Stuttgart vom Jahre 1849 mit Abbildungen.

stalten, von flacher und eckiger, fast nur skizzirter Sculptur, weit über die Fläche der Mauern vortretend, zeigen schon so früh (1082 — 1091) die derbe Ornamentik, welche sich in diesen Gegenden auch später erhielt *). Andere ähnliche Säulenbasiliken sind die Kirchen zu Alpirsbach (1095) **), zu Steinbach bei Comburg, das Münster von Schaffhausen, und die Pfarrkirchen zu Brenz bei Heidenheim und zu Faurndau bei Göppingen. Die beiden letzten, wahrscheinlich gegen die Mitte des zwölften Jahrhunderts erbaut, haben am Westende eine offene Empore, und sind überhaupt reicher ausgestattet.

Die Reihe der Pfeilerbasiliken beginnt sehr frühe mit dem Dom in Augsburg (991 — 1077) ***); die Johanniskirche zu Gmünd (um 1100), die schon 1080 gestiftete, aber wohl erst im Anfange des folgenden Jahrhunderts gebaute Stiftskirche zu Sindelfingen, die Kirchen zu Rottweil, Pforzheim, Dettingen, Denkendorf bei Esslingen, die Stiftskirche zu Ellwangen (1124 gegründet), eine der stattlichsten Basiliken des Landes, das grosse, später überwölbte Schiff der Klosterkirche zu Maulbronn (1148 — 1178) †), gehören dieser Reihe an. Mehrere

*) Vgl. Mauch a. a. O.

**) Freih. v. Stillfried, Hohenzollerische Alterthümer.

***) Aus dieser Bauzeit stammt die Krypta und die Pfeilerreihe des Schiffes, welches jedoch später (1321 — 1356) durch Hinzufügung von äusseren Seitenschiffen, Gewölbdiensten an den alten Pfeilern und Kreuzgewölben verändert wurde. Bemerkenswerth ist, dass die alte, schon seit dem achten Jahrhundert bestehende Kirche, wahrscheinlich aus lokalen Rücksichten, den Chor im Westen hatte. Erst bei einem Bau des vierzehnten Jahrhunderts wurde (1356 — 1431) ein prachtvoller neuer Chor auf der Ostseite angelegt. Vgl. Allioli, die Broncethüre des Domes zu Augsburg, 1853, S. 34 ff.

†) In Sindelfingen und in Gmünd haben die Pfeiler Ecksäulchen, in Maulbronn unter den Scheidbögen angelegte Halbsäulen. Die Vorhalle der Westseite und der schöne Kreuzgang von Maulbronn stammen aus einer späteren Zeit.

dieser Kirchen (Sindelfingen, Ellwangen, Brenz, Faurndau u. a.) haben am Chorende drei Conchen auf Haupt- und Seitenschiffen, viele aber, wie es scheint besonders die Klosterkirchen (Peter und Paul zu Hirschau, Kleinkomberg, Denkendorf, Maulbronn), geraden Chorschluss. Die Vorliebe für diese Form ging so weit, dass der Chor der Kirche zu Steinbach, obgleich im Inneren eine halbkreisförmige Nische bildend, äusserlich gerade geschlossen ist, ganz so, wie sich dies auch am Münster zu Strasburg findet. Einige Kirchen, zum Theil Dorfkirchen, dann aber auch die Kirche zu Weinsberg und die Stiftskirche zu Oberstenfeld (Ob. Amts Marbach), haben sogar den Altarraum im Thurme. Die Formlosigkeit der alten Basiliken ist daher noch gesteigert. Der Spitzbogen scheint hier ziemlich frühe in Aufnahme gekommen zu sein; die beiden ebengenannten Kirchen sind nämlich ganz romanische Säulenbasiliken, aber mit spitzbogigen Arcaden. Dagegen finden sich auch einige Male Motive, die aus der Antike entlehnt scheinen. So hat die einschiffige Kirche zu Plieningen bei Stuttgart ein dreitheiliges Simswerk, aus Architrav, Fries und einem weitausladenden Kranzgesims bestehend, und Aehnliches findet sich an der Kapelle zu Belsen bei Tübingen und an der Kirche zu Ellwangen.

Die Ornamentation ist in einigen dieser Kirchen sehr reich, namentlich zeichnen sich die zu Brenz, Faurndau *), Denkendorf und Ellwangen durch geschmackvolle, aber auch oft phantastische Sculpturen an den Würfelknäufen und den Bogenfriesen aus. Das Bizarre der menschlichen und thierischen Gestalten in diesen Sculpturen, welche zuweilen ohne weitere architektonische Vermittelung aus der Mauerfläche hervorspringen, erinnert an Aehnliches im El-

*) Verhandlungen des Vereins für Oberschwaben. Zweiter Bericht, S. 16. Eine Abbildung von Plieningen bei Mauch a. a. O.

sass und in der Schweiz, und mag also als eine Eigenthümlichkeit des allemannischen Stammes betrachtet werden. Es war eine frühzeitige und ungeregelte Aeusserung des poetischen Sinnes, der sich in diesem deutschen Stamme niemals verleugnet hat.

Auch in Bayern finden wir dieselbe Neigung zu einer phantastischen Ornamentik. Das Portal zu Mosburg ist an seinen Archivolten und Säulen mit Rauten und Zickzacklinien reich und bunt geschmückt, und die Pfeiler in der Krypta des Domes zu Freisingen sind eigenthümlich wechselnder Gestalt und mit Rankengewinden und menschlichen Gestalten in abenteuerlicher Weise ausgestattet *). Uebrigens ist Bayern noch ärmer an Monumenten aus dieser Epoche, als Schwaben, und selbst bei den beiden angeführten zweifelhaft, ob sie ihr noch angehören.

Franken zeigt den Einfluss aller rings umher gelegenen Gegenden. Die Kirche St. Jacob zu Bamberg (1073) **) und die Klosterkirche von Heilsbronn, zwischen Anspach und Nürnberg (geweiht 1136) haben Rundsäulen mit Würfelkapitälen in der Weise des schwäbischen Styls. Der Dom zu Bamberg, in den Jahren 1081 bis 1111 durch Bischof Otto den Heiligen neu erbaut, war eine Basilika mit flacher Decke und starken, in der Weise des sächsischen Styls mit Ecksäulchen versehenen Pfeilern, die noch jetzt bei späterer Ueberwölbung erhalten sind. Die Kirche St. Michael zu Bamberg (geweiht 1121),

*) Quaglio, Denkmäler der Baukunst im Königreich Bayern. 1816. v. Chlingensperg, das Königreich Bayern in seinen alterthümlichen etc. Schönheiten. 1840 ff

**) Lamb. Schafn. ap. Pistor. I, p. 330. Herimannus episc. ecclesiam in honorem beati Jacobi Babenberg. propriis expensis exstruxerat. Dass die Herstellung vom Jahre 1109 (von der Heller, Beschr. v. B. S. 93, spricht) wesentlichen Einfluss gehabt habe, lässt sich nach den vorhandenen Formen nicht annehmen.

mit wohlgegliederten Pfeilern, und der Dom zu Würzburg, der in seinem aus dem zwölften Jahrhundert herrührenden Schiffe Pfeiler mit angelegten Halbsäulen hat **),

**) Die Geschichte dieses bedeutenden Gebäudes, das auch in seinen Breiten- und Höhenverhältnissen an die grossen mittelrheinischen Dome erinnert, ist sehr dunkel, und durch Scharold (Archiv des histor. Vereins für den Untermainkreis Bd. IV. Heft 1. S. 1) nicht genügend aufgeklärt. Die ältere (vielleicht von Holz gebaute) Kirche war um 1042 baufällig, worauf Bischof Bruno den Chor mit zwei Thürmen erbaute (sein Monogramm ist noch daran sichtbar), und die Kirche erweiterte. Er starb zwar schon 1045, hinterliess aber ein Legat „ad vestituram ecclesiae". Im Jahre 1133 war das Dach verfallen (tectum propter annosam vestutatem penitus dilapsum), und Bischof Embrico beschloss nun, nicht nur der hiedurch drohenden Gefahr vorzubeugen, sondern auch das ganze Münster zu verschönern (totum monasterium in melius reformare). Er übertrug einem gewissen Enzelin, einem Laien, die Oberleitung des Baues (in reparanda et ornanda ecclesia Magisterium), weil derselbe sich schon durch einen Brückenbau bewährt und ausgezeichnet hatte. Im Jahre 1189 wurde darauf die Kirche durch den Bischof Gottfried geweiht. Ob diese Weihe sich auf die Beendigung des schon 1133 begonnenen Baues oder auf einen Neubau bezogen, ist zweifelhaft. Eine handschriftliche Chronik des nahen Klosters Ebrach sagt nämlich, dass Gottfried templum noviter ex quadratis lapidibus splendide constructum geweihet habe, und ein späterer Chronist (Paulus Langius im 16. Jahrh. in der Chronik von Zeitz bei Leibnitz Scr. II.) spricht noch deutlicher, dass dieser Gottfried ecclesiam lapideam fecit. Aus diesen Nachrichten folgert Hurter (Innocenz III. Bd. IV. S. 660) und nach ihm Kreuser (Dombr. S. 292), dass die Kirche bis dahin von Holz gewesen. Allein dazu berechtigt die Sprache der Chronisten noch keinesweges. Beide Aeusserungen (die letzte vielleicht nur eine ungenaue Wiederholung der ersten) könnten vielmehr auch gebraucht sein, wenn Gottfried nur den angefangenen und ein halbes Jahrhundert fortgesetzten Bau beendigt hätte. Dies wird auch dadurch wahrscheinlich, dass schon im Jahre 1230 der Dom wieder so baufällig war, dass in diesem Jahre und dann wieder 1237 und 1240 Ablassbriefe für diejenigen erlassen wurden, welche zur Herstellung der Domgebäude (ad aedificia Ecclesiae Herbipolensis) beisteuern würden. Auch in den folgenden Jahrhunderten wurde gebaut und geändert; im vierzehnten Jahrhundert ein Kreuzgang angelegt, und eine Aenderung mit den Fenstern (wahrscheinlich der Seitenschiffe, an denen sie den Charakter dieser Zeit

sind nicht ohne rheinischen Einfluss. Die Burkardskirche zu Würzburg hat endlich den Wechsel von Pfeilern und Säulen, wie die sächsischen Bauten.

In Hessen ist vorzugsweise die Klosterkirche zu

tragen), so wie die Hinzufügung von Strebepfeilern vorgenommen. Im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert kommen vielfache Reparaturen, jedoch nur der Dächer, vor. Erst am Anfange des siebenzehnten erhielt das Langhaus eine Ueberwölbung, und im Anfange des achtzehnten erfolgte wahrscheinlich die jetzige Bekleidung des Inneren mit einer barocken Stuckatur.

Die ältere Anlage des Gebäudes ist dennoch wohl zu erkennen. Die Chornische, halbkreisförmig, mit sehr alterthümlichem, einfachem Sockel, mit Halbsäulen, deren Kapitäle eine am Dome und an dem benachbarten Neumünster wiederkehrende, würfelartige, aber mit Voluten verbundene Form haben, dürfte der älteste Theil sein. Das Monogramm des Bischofs Bruno ist jetzt zwar nur auf einen Stein gemalt, möchte aber die Wiederholung eines bei einer Reparatur zerstörten steinernen Monogramms sein, so dass die Anlage vielleicht noch von Bruno herrührt. Die Mauer lässt eine spätere Erhöhung der Nische deutlich erkennen, bei der man jedoch jene Kapitäle und den Bogenfries wieder benutzt hat. Diese Kapitälform scheint sehr primitiv, der Bogenfries hat dagegen schon künstlichere Form und mag daher aus dem Bau des Bischofs Gottfried stammen. Auch die Mauern des Langhauses lassen noch die Lisenen und die Kapitäle der Ecksäulchen erkennen. Am Oberschiffe zeigen die grossen rundbogigen Fenster durch ihre Stellung, dass sie ursprünglich auf eine Balkendecke berechnet waren. Im Inneren sind an den Pfeilern unter den Scheidbögen an einigen Stellen, wo Altäre die Stuckatur überflüssig machten, die Würfelkapitäle noch vollkommen sichtbar; an den anderen hat die Stuckatur sich ihnen angeschlossen. Die ältere Kirche war daher eine Pfeilerbasilika, jedoch mit Halbsäulen unter den Scheidbögen und mit grossen rundbogigen Fenstern; aller Wahrscheinlichkeit nach hatte sie diese Gestalt durch den erwähnten Bau des Enzelin, jedoch mit Benutzung wesentlicher Theile aus dem Bau des Bruno, erhalten. Jedenfalls ist nicht der entfernteste Grund zu der von Mertens (Baukunst des M.-A. S. 113 und in den Tabellen) aufgestellten Annahme, dass der Bau im Jahre 1238 angefangen sei. Jene in den Jahren 1230 — 1240 erlassenen Ablassbriefe können blosse Reparaturen (vielleicht nicht einmal der Kirche) betroffen haben, und die Formen des alten Baues, soviel wir sie erkennen, haben keine Verwandtschaft mit dem um 1230 in Deutschland herrschenden Uebergangsstyle.

Hersfeld zu nennen, eines der mächtigsten Gebäude des elften Jahrhunderts, eine Basilika, auf sechzehn schlanken, monolithen Säulen ruhend, mit Kreuzarmen und Conchen auf denselben, von Dimensionen, wie sie sich ausserdem nur in der kaiserlichen Stiftung von Limburg an der Hardt finden, 245 Fuss lang, 74 Fuss breit *). Jünger und zierlicher ist die Klosterkirche zu Ilbenstadt in der Wetterau, 1123 gegründet, 1159 geweiht; in gewöhnlicher Kreuzgestalt, das Langhaus von zehn Arcaden, die Kreuzarme mit Nischen, der Chor mit quadrater Vorlage und einer Concha von der Breite des Mittelschiffes, auf der Westseite eine Vorhalle mit zwei Thürmen. Die Kirche ist im fünfzehnten Jahrhundert überwölbt und später theilweise verändert, die ursprüngliche Form aber durchweg wohl erkennbar **). Die reiche Gliederung der Scheidbögen gleicht der in der Kirche zu Thalbürgel, die Pfeiler dagegen zeigen im Vergleich zu dieser Kirche schon eine weitere Ausbildung; indem sie sämmtlich mit vier angelegten Halbsäulen besetzt und zwar meistens viereckigen, in der nördlichen Reihe jedoch theils viereckigen, theils runden Kernes sind, eine Art der Abwechselung, die sich an keine der bisherigen Schulen anschliesst ***). Die Basis hat durchweg den Eckknollen. Die Kapitäle sind meistens unverziert in der Gestalt länglich gezogener Würfel, einige jedoch auch mit Reliefs geschmückt. Eines derselben ent-

*) Buchonia, Band 4, Heft 1, S. 143.

**) Müller's Beiträge I. S. 81. Taf. X. XIX. XX. Ueber die romanische Kirche zu Breitenau in Hessen, welche nicht unbedeutend sein soll, fehlen mir nähere Nachrichten.

***) Die Rundpfeiler mit den vier angelegten Halbsäulen gleichen ihrem Grundrisse nach schon den Pfeilern des frühgothischen Styles in Frankreich und Deutschland, die auch an ihnen angewendeten Würfelkapitäle machen es dennoch unwahrscheinlich, dass das Schiff etwa lange nach der Einweihung des Chores (1159) unter dem Einflusse des gothischen Styles entstanden sei.

hält eine unverkennbare Nachahmung des antiken römischen Kapitäls, und auf einem Relief findet sich ein kämpfender Centaur dargestellt, beides Beispiele der erneuerten Nachahmung der Antike, die wir auch an anderen Arbeiten des zwölften Jahrhunderts wahrnehmen. Die viereckigen, unverjüngt aufsteigenden Thürme der Westseite haben in ihren oberen Schallöffnungen reicher gebildete Säulen, theils mit gewundenen oder senkrecht zusammengesetzten Stämmen, eine auch in der öfter wiederkehrenden Form von vier in der Mitte zum Knoten verschlungenen Stämmen.

Auch in den weiter nach Osten und Süden gelegenen, jetzt zum Oesterreichischen Kaiserstaate gehörigen Gegenden, wo das slavische Element vorherrschte, finden wir keine erhebliche Verschiedenheit von der Baukunst der übrigen deutschen Länder. In Böhmen *) haben einige Rundbauten, die sich an verschiedenen Stellen vorgefunden haben, die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gezogen. So die Kapellen in Prag selbst in der Postgasse auf dem Hofe eines Privathauses, auf dem Friedhofe bei St. Stephan, und auf dem Wissehrad, dann die in Schelkowitz bei Trebnitz und in Holubitz bei Tursco. Sie bestehen sämmtlich in einem einfachen Rundbau, mit einer kleinen halbkreisförmigen Concha, diese mit einer Halbkuppel, jene mit einer Kuppel überwölbt und oben mit einer Laterne bekrönt, deren Oeffnungen von Würfelsäulen getragen werden. Die Fenster sind, wenn nicht in späterer

*) Nachrichten und Abbildungen giebt Mertens: Prag und seine Bauwerke in der Wiener Bauzeitung 1845, S. 19; Ansichten anderer böhmischer Kirchen das erst begonnene Werk: Baualterthümer in Böhmen, herausgegeben von Anton Schmitt, Prag 1853. Vgl. auch Springer, die christliche Baukunst, Bonn 1854, der hier über die wenig bekannte Architektur seines Vaterlandes spricht.

Zeit verändert, klein und rundbogig gedeckt. Die Thüren sind sämmtlich erneuert. Charakteristische Details finden sich an diesen einfachen Bauten nur selten, einige Male ein Rundbogenfries, einmal an den Wandpfeilern der Chornische am Gesimse eine Art Zahnschnitte. Ohne Zweifel waren diese kleinen Gebäude Grabkapellen *), die nach einer herrschenden Sitte stets in gleicher Form gebaut wurden, und aus dem elften und zwölften Jahrhundert stammen mögen. Auch sonst kommen hier ungewöhnliche Plananlagen vor. Kleinere Landkirchen haben zuweilen die Form des griechischen Kreuzes (Wlnoves, Bochnitz), öfter aber Basilikenanlage, aber ohne Kreuzschiff, mit halbkreisförmiger Apsis am Mittelschiffe (Hostivar, Tisnitz, St. Jakob bei Kuttenberg). Bei der in dieser Weise angelegten Kirche zu Prosek bei Prag steht der Thurm vor der Concha des Chores und deutet also die Kreuzgestalt an. Die Kirche zn Podvinec bei Jung-Bunzlau zeigt im Ganzen die Formen des späteren deutsch-romanischen Styles, Würfelsäulen, einen reicheren Rundbogenfries und ein schönes Portal, und wird also schon der Zeit nach dem Ende dieser Epoche angehören. Der Grundplan hat aber die ungewöhnliche Gestalt eines Quadrats mit angebautem Chore, und ist in seiner westlichen Hälfte von einer grossen Empore bedeckt. Die Kirche St. Georg zu Prag auf dem Hradschin hat zwar im Ganzen die herkömmliche Anlage in Kreuzgestalt mit einer Chornische und Conchen auf den Kreuzarmen. Die Krypta wird von Säulen mit rohen, fast völlig vierkantigen Kapitälen getragen, im Schiffe wechseln Pfeiler mit stämmigen Säulen. Bemer-

*) Springer, a. a. O. S. 96, scheint sie für selbstständige Kirchen zu halten. Wenigstens an den drei erwähnten Rundbauten in und bei Prag zeigt indessen ihre Stellung neben grösseren Kirchen, dass sie diese Bedeutung nicht hatten.

kenswerth ist aber die Anordnung der Seitenschiffe, welche sehr schmal und niedrig mit Kreuzgewölben bedeckt sind, und eine Gallerie tragen, die sich mit halbem Tonnengewölbe an das Mittelschiff anlehnt. Wie dieses ursprünglich bedeckt gewesen, lässt sich wegen des vorhandenen späteren Kreuzgewölbes nicht erkennen *), dagegen bleibt jene, sonst nur im südlichen Frankreich vorkommende Bedeckung der Seitenschiffe allerdings auffallend. Das Alter dieser Anlage ist zweifelhaft, da das Kloster, schon im zehnten Jahrhundert gestiftet, später wiederholt, namentlich im Jahre 1142, durch Brand litt. Indessen spricht die ungewöhnliche Anlage und die rohe Form der Gesimse und Kapitäle dafür, dass die erwähnten Theile einem älteren, diesem Brande vorhergehenden Bau angehören.

Von einem anderen romanischen Gebäude in Prag, der Kirche St. Johann in vado (unfern der Brücke), sind nur wenige, zu Privathäusern verwendete Mauern erhalten. Das gänzlich verschwundene Langhaus scheint, nach Maassgabe der noch erkennbaren Choranlage, einschiffig gewesen zu sein. Der Chor bestand nämlich aus einer Concha, die aber, sehr ungewöhnlicherweise, mit zwei als Kreuzarme hervortretenden, ganz gleichen Conchen verbunden war.

Die Bekehrung Böhmens wurde zuerst durch die griechischen Mönche Cyrillus und Methodius bewirkt, welche sich zwar der römischen Kirche unterwarfen, aber doch wiederholt der Einführung griechischer Ceremonien beschuldigt wurden. Es wäre daher denkbar, dass durch sie auch in die Baukunst griechische Traditionen übergegangen wären, indessen lassen sich davon keine Spuren entdecken.

*) Mertens, a. a. O. S. 20, nimmt an, dass das Mittelschiff ein Tonnengewölbe gehabt und die ganze Gewölbanlage also der in Südfrankreich gewöhnlichen geglichen habe, jedoch ohne diese Vermuthung näher zu begründen.

Selbst die bemerkten Eigenthümlichkeiten des Grundplanes sind mehr abendländischer Art. Sie scheinen mehr durch vereinzelte Traditionen aus verschiedenen deutschen Gegenden, welche durch die Ansiedler im slavischen Lande eingeführt sein mochten, entstanden zu sein. Im Ganzen sind auch romanische Bauten hier selten. Das slavische Element war auch hier der Baukunst nicht günstig, und erst das vierzehnte Jahrhundert hat durch die Prachtliebe und Bauthätigkeit Kaiser Karls IV. dem Lande sein vorherrschendes bauliches Gepräge gegeben.

Ueber Bauten dieser Epoche im Erzherzogthum Oesterreich ist bisher nichts Erhebliches veröffentlicht, ihre Zahl scheint in der That sehr gering zu sein; dieselben Ursachen, welche im ganzen südlichen Deutschland der frühen Entwickelung entgegenstanden, wirkten hier in erhöhtem Maasse, und überdies hat der Glanz des späteren Katholicismus die Ueberreste jener Frühzeit so sehr verdrängt, dass gerade die reichsten und ältesten Klöster von ihren alten Bauten nichts aufweisen können *). Die romanischen Theile des Stephansdomes in Wien und die interessante Kirche bei Deutsch-Altenburg **) an der Gränze von Ungarn werden schon der folgenden Epoche angehören. In Salzburg, der uralten Metropole dieser Gegenden, und der einzigen Stelle, wo sich hier noch bedeutende römische Monumente finden, wird das Langhaus der Stiftskirche St. Peter noch aus dieser Zeit (wahr-

*) Historische Nachrichten über die Blüthe und Bauthätigkeit der früheren Klöster giebt Fiorillo Bd. I. passim.

**) Sie hat Rundbögen und den gegliederten Bogenfries, aber schon rippenlose Kreuzgewölbe und darauf angelegte Pfeiler mit Halbsäulen und Kelchkapitälen. Der Chor ist frühgothisch. Interessant ist ein kleiner, daran angränzender, gewölbter Rundbau, eine Kapelle oder ein Kapitelsaal mit einem reich verzierten Portale mit Würfelknäufen.

scheinlich bald nach 1131) *) stammen, obgleich es später (1203) überwölbt worden. Es hat einen, jedoch nicht regelmässigen Wechsel von Pfeilern und Säulen.

Neuerlich sind wir mit einer Gruppe interessanter, zu dieser Erzdiöcese gehörigen, in den Gebirgen von Kärnthen gelegenen Kirchen bekannt geworden **), welche den Beweis liefert, dass auch in diesen, fast an Italien gränzenden Gegenden der künstlerische Einfluss aus dem inneren Deutschland überwiegend war. Die älteste derselben ist die Klosterkirche zu Sekkau, eine Säulenbasilika, welche in der Anordnung des Grundplanes, in der Form der Säulen, in der Einrahmung der Scheidbögen und in anderen Details so sehr an die Kirchen von Paulinzelle und Hamersleben erinnert, dass ein Zusammenhang mit denselben nicht bezweifelt werden kann. Sie ist nach einer in der Kirche befindlichen späteren Inschrift im Jahre 1142 an dieser Stelle begonnen, 1164 geweiht. Etwas jünger erscheint die Klosterkirche St. Paul im Lawanthale; in den Details ähnlich, aber auf Pfeilern mit angelegten Halbsäulen unter den Scheidbögen ruhend. Im Chore zeigt sie schon den Uebergang in den gothischen Styl. Ungefähr gleichzeitig ist die bischöfliche Kirche zu Gurk, eine Basilika auf Pfeilern, muthmaasslich um das Jahr 1170 gebaut. Sie hat einen Vorbau mit zwei Thürmen und, wie jene beiden Kirchen, drei östliche Conchen. Hier indessen wird die Nähe von Italien schon fühlbar; denn von italienischen Händen rühren die prachtvollen Malereien her, mit denen die spätere Vorhalle und die darüber befindliche Loggia geschmückt sind. Auch bildet im Bau der Kirche die weite

*) Mertens: Salzburg und seine Baukunst, in der Wiener Bauzeitung 1846, S. 241 ff.

**) Ihre Entdeckung verdanken wir F. v. Quast. Vgl. Deutsches Kunstbl. 1850, S. 342. — 1851, S. 102.

Stellung der Pfeiler eine auffallende Abweichung von deutscher Sitte, die an Italien erinnert. Alle diese Kirchen hatten gerade Decken und sind erst spät (die Kirche zu Gurk nach angegebenem Datum 1513) überwölbt.

Um endlich Deutschland nach allen Seiten zu begränzen, wende ich mich zum Beschlusse dieses Abschnittes von diesen südöstlichen nach den westlichen Marken, welche vormals zum lotharingischen, jetzt noch zum deutschen Reiche gehörten. Da wir den Gewölbebau im Rheinthale und in Westphalen schon angewendet finden, ist es wichtig, nachzuforschen, wie weit er nach Westen und Norden vorgedrungen war. Holland ist in dieser Epoche noch nicht zu nennen, es war selbst physisch erst im Entstehen und baute seine Kirchen noch meistens in Holz; jedenfalls ist hier nichts aus so früher Zeit erhalten *). Wohl aber verdienen die Provinzen, welche das jetzige Königreich Belgien **) bilden, nähere Betrachtung. Der Charakter derselben beruht durchweg darauf, dass sie, zwischen die grossen Länder Deutschland und Frankreich gestellt, von beiden empfangen und das Ueberlieferte mit einer gewissen Selbstständigkeit verarbeiten. Beim ersten Beginn der neueren Geschichte, im fünfzehnten Jahrhundert, entwickelte sich diese ihre geistige Eigenthümlichkeit in so bedeutender Weise, dass sie namentlich in der Malerei und Musik dem

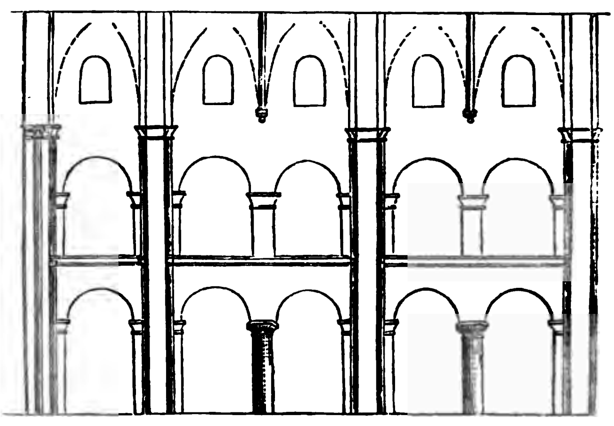
*) Kist, de kerkelijke Architectur en de Doodendansen, Leyden 1844, bemerkt die Seltenheit romanischer Bauten in den Niederlanden, und weiss als solche nur die abgebrochene Johanniskirche zu Arnheim und die Krypta der Peterskirche zu Utrecht anzugeben.

**) Vgl. Schayes, Mémoire sur l'arch. ogivale en Belgique, in den Memoiren der Akademie von Brüssel, Tome 14. partie 2, 1841, und besonders desselben Histoire de l'architecture en Belgique. 4. Vol. 8. mit Holzschnitten.

ganzen Abendlande vorangingen und tonangebend wurden. Im eigentlichen Mittelalter finden wir sie zurückstehend, mehr mit der Begründung und Kräftigung ihrer materiellen Existenz beschäftigt. Sie schliessen sich daher dem vorschreitenden Lande an und gehören in dieser Epoche, wie in politischer, auch in geistiger Beziehung zu Deutschland, während wir sie in der folgenden mehr zu Frankreich hingeneigt finden.

Die Zahl der Monumente dieser Epoche ist hier keinesweges gross. Unendlich Vieles mag zerstört sein; bald nach dem Tode Karls des Grossen begannen die Einfälle der Normannen, die gerade in diesen Gegenden besonders häufig und verderblich waren; im zehnten Jahrhundert hatten sie sogar einen Zerstörungszug der Ungarn auszuhalten. Aber auch der Reichthum und die üppige Baulust der späteren Jahrhunderte, dann die Religionskriege und neuerlich der Vandalismus der französischen Revolution haben nicht wenige ältere kirchliche Gebäude vertilgt. Indessen scheint es auch, dass die früheren Jahrhunderte des Mittelalters hier nicht so fruchtbar waren, wie man erwarten sollte. Bedeutende römische Monumente bestanden hier nicht, und selbst die ältesten Bauten zeigen keine Spur römischer Technik oder Ornamentation. Auch die karolingische Zeit war, obgleich der Stammsitz Pipins hier lag und Aachen angränzte, minder fruchtbar, als in anderen Gegenden. Das Land war im neunten Jahrhundert noch wenig bevölkert, mit Sümpfen und Wäldern bedeckt; die geistlichen Stiftungen waren noch arm, Holz das allgemein angewendete Baumaterial. Erst im zehnten Jahrhundert berichten die Chroniken von zahlreichen klösterlichen Stiftungen und grösser angelegten Kirchen. Allein auch von diesen ist wenig übrig geblieben, und dies Wenige zeigt die einfachsten Formen. Eine der wichtigsten alten Kirchen

ist die vormalige Kollegiatkirche St. Vincent in Soignies, im Jahre 965 durch Erzbischof Bruno von Köln angefangen, vielleicht aber später erneuert, jedenfalls im elften Jahrhundert vollendet. Sie ist dreischiffig, mit hohem Kreuzschiffe und einem einzelnen schweren viereckigen



St. Vincent, Soignies.

Thurme vor der Westseite. Schwere Pfeiler, abwechselnd mit starken Rundsäulen, tragen die Arcaden und eine über den Seitenschiffen fortlaufende Gallerie *). Diese Form wurde indessen in dieser Epoche nicht weiter angewendet, da die ähnlich angelegte mächtige Kirche zu Tournay erst der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts angehört. Säulen mit Pfeilern, aber sehr unregelmässig, wechselnd finden sich nur in der vormaligen Abteikirche St. Ursmer, jetzt Pfarrkirche des Dorfes Lobes (1046 — 1095). Als Säulenbasiliken werden nur die jetzt zerstörten Kirchen St. Salvator in Harlebeke und die Abteikirche St. Trond genannt. Namentlich werden die Säulen dieser

*) Schayes a. a. O. II. 101. Die Ueberwölbung ist später geschehen.

1055 gegründeten, aber 1082 schon durch Feuer zerstörten Kirche als in diesem Lande ohne Gleichen von dem Chronisten beklagt *). Offenbar war dies also die Ausnahme. Die meisten anderen Kirchen ruhten auf Pfeilern der einfachsten Art, selbst ohne Kämpfergesimse. So die St. Dionysiuskirche zu Lüttich, das einzige noch bestehende Denkmal des baulustigen Bischofs Notker (um 982), die Dorfkirche zu Waha im Luxemburgischen, zufolge erhaltener Inschrift im Jahre 1051 geweiht, die grossen Kirchen zu St. Servatius und Unserer lieben Frauen in Maestricht. Noch im zwölften Jahrhundert wurden die Kirchen zu Sluis und zu Westrem in Ostflandern in dieser einfachsten Weise gebaut. Auch die mächtige, 320 Fuss lange Klosterkirche St. Gertrud zu Nivelles **), welche im Jahre 1047 in Gegenwart des jungen Kaisers Heinrichs IV. geweiht wurde, war eine solche Pfeilerbasilika in Kreuzform mit einfacher Apsis. Der Thurmbau auf der Westseite, mit einer vortretenden halbkreisförmigen Apsis und von runden Treppenthürmchen flankirt, zeigt noch völlig deutsche Weise. Das Innere ist modernisirt, doch hat sich noch ein Portal mit verzierten Säulenstämmen und Würfelkapitälen erhalten. Das Aeussere ist einfach, nur mit rohen Blendarcaden verziert.

In Beziehung auf Ornamentation sind alle diese älteren Kirchen überaus dürftig ausgestattet; sie besteht fast nur in Lisenen, die durch Rundbogenfriese oder, und dies häu-

*) Chron. abbat. Trudon. lib. II. bei d'Achéry Spicileg. II. 666. „incomparabilibus in haec nostra terra columnis“, und weiterhin: „illaeque mirabiles columnae super quibus labor, expensae, studium, „opus, pulchritudo, magnitudo, referri digna vix potest“. (Schayes a. a. O. II. 127.)

**) Vgl. Schayes a. a. O., S. 120, und Mertens: Die Baukunst in Deutschland S. 119. Die ursprüngliche Gestalt der Westseite ist auf einem Siegel des Kapitels vom zwölften Jahrhundert dargestellt.

figer, durch einfache Kragsteine verbunden werden. Diese haben indessen selten die Form von menschlichen oder thierischen Köpfen, wie in der Normandie, so wie sich denn auch sonst keine Spuren romanischer Ornamentation zeigen. Alles Plastische ist sehr dürftig, und die Kapitäle haben meist einfache Würfelform. Als abweichende Plananlagen sind nur wenige Rundbauten zu nennen; so die der Kapelle Karls des Grossen von Bischof Notker nachgebildete, bis in das vorige Jahrhundert erhaltene Johanniskirche zu Lüttich, dann ein Baptisterium bei der Frauenkirche von Tongern, das erst im Jahre 1806 abgebrochen, endlich die Kapelle des heiligen Macarius bei der alten Abtei St. Bavo bei Gent, bekannt, welche, ein achteckiger, zweistöckiger Bau, unten gewölbt, oben mit flacher Decke, indessen wahrscheinlich erst 1179, also in der folgenden Epoche, erbaut wurde.

Die architektonische Schwäche und Unselbstständigkeit dieser Gegend zeigt sich am deutlichsten darin, dass manche Formen, die in verschiedenen Provinzen Deutschlands heimisch sind, hier vereinzelt vorkommen. Anfangs finden wir eine Verwandtschaft mit westphälischen Bauten. Namentlich kommt der gerade Chorschluss hier wiederholt, selbst bei grösseren Kirchen, vor. Einen solchen hatte die bedeutende Kirche St. Servatius in Maestricht vor der Errichtung des sogleich zu erwähnenden späteren Chores, und noch jetzt findet er sich an der Abteikirche St. Ursmer bei Lobes. Auch der Thurmbau der Frauenkirche zu Maestricht und der Mittelthurm der im Uebrigen abgebrochenen Abteikirche zu Harlebeke, beide unten unverziert und oben mit einer oder mehreren Reihen von Schallöffnungen versehen, erinnern an westphälische Bauten, namentlich an den Thurm des Domes zu Paderborn. Ueberhaupt steht, wie in Westphalen selbst bei bedeutenden



N. D., Maestricht.

Kirchen, an der Westseite gewöhnlich nur ein einziger, schwerer und quadrater Thurm, dessen Helm eine kurze vierseitige Pyramide bildet, die nicht, wie am Rheine, mit Giebeln und eingehenden Winkeln gebrochen ist. So findet es sich in St. Gertrud von Nivelles, in St. Ursmer bei Lobes, in St. Dionysius, St. Jakob und der heiligen Kreuzkirche zu Lüttich. Erst gegen das Ende dieser Epoche kommen reichere Thurmanlagen vor.

Später finden sich mehr die zierlicheren Formen der Rheinlande, und zwar manchmal sehr bald nachdem sie dort aufgekommen waren. So hat die halbkreisförmige Chornische der Abteikirche St. Nicolas-en-Glain bei Lüttich, die, wie wir genau wissen, im Jahre 1151 geweiht ist, schon die Zwerggallerie, die doch auch am Rhein schwerlich vor der Mitte des Jahrhunderts angewendet wurde. Und doch darf man nicht glauben, dass sie den Weg etwa von Italien über Belgien gemacht habe, denn sie findet sich hier nur im Maasthale und nur an wenigen späteren und deshalb weiter unten zu erwähnenden Bauten.



St. Nicolas-en-Glain.

Dessen ungeachtet fand der Vorgang der Dome von Mainz und Speyer, soviel wir wissen, in dieser Epoche hier noch keine Nachahmung, vielmehr wurden nur Krypten und Chöre gewölbt, die Kirchenschiffe dagegen durchweg mit einer Balkendecke versehen.

Die südlicher gelegenen Provinzen dieser Region, Luxemburg, das nachherige französische Lothringen und die Franche-Comté, sind noch ärmer an romanischen Monumenten, was sich, da wir uns in einem Lande früher Bekehrung zum Christenthume befinden, nur durch die vielfachen und verheerenden Kriege erklären lässt, deren Schauplatz diese Gegend war. Die wenigen Ueberreste genügen indessen, um zu zeigen, dass wir uns hier, obgleich unter einem Volke romanischer Zunge, noch auf

deutschem Boden befinden. In den Arrondissements Toul und Nancy konnte der sorgfältige Beschreiber *) nur einige Portale (in Laitre-sous-Amance, in Mandres) oder andere Ueberreste (in Forcelles-Saint-Gorgon, in der Schlosskapelle von Mousson) und eine einzige im Wesentlichen noch erhaltene Kirche (zu Blénod) im Rundbogenstyle aufweisen, und eben so arm sind, nach dem Anerkenntnisse anderer einheimischer Forscher, die übrigen lotharingischen Distrikte **). Aber diese wenigen Ueberreste und die Nachrichten, welche wir über abgebrochene Bauten haben, zeigen ebenfalls durchweg nur die Elemente des deutschen Baustyls. Das Tonnengewölbe, der Chorschluss mit radianten Kapellen, das korinthisirende Kapitäl, Eigenthümlichkeiten, die im ganzen südlichen Frankreich, mit Einschluss der angränzenden burgundischen Gegenden, vorherrschen, kommen hier nicht vor; die Kirchen haben Basilikenform und einfache Concha, das deutsche Würfelkapitäl, wie französische Archäologen selbst es nennen, ist gewöhnlich. Die Kathedrale von Verdun hatte zwei Kreuzschiffe und Chöre, vier Thürme und das Eingangsthor zur Seite, ganz wie die rheinischen Dome ***). Die Kirche zu Blénod bei Pont-à-Mousson ist eine Säulenbasilika, die Kathedrale von St. Dié und die Kirche von Champ-le-Duc, beide im südlichen, an die Vogesen anstossenden Lothringen, haben sogar wechselnde Pfeiler und Säulen, deren Arcaden, wie in Sachsen und wie in

*) Grille de Beuzelin, Statistique monumentale du Départ. de la Meurthe, Paris 1837 (zu der Reihenfolge der vom französischen Ministerium veranstalteten geschichtlichen Publikationen gehörig).

**) Caumont, Bull. monum. XII, p. 340, der hiebei auch den deutschen Charakter der Architektur bis um Châlons-sur-Marne anerkennt.

***) Daselbst XVI, 584.

Echternach, von einem grösseren, von Pfeiler zu Pfeiler gespannten Bogen überdeckt und zu einer Gruppe verbunden sind *), Formen, welche in Frankreich soviel wir wissen niemals vorkommen. Die schweren Würfelknäufe der dicken Rundsäulen in dieser Kirche gleichen denen zu Rosheim, und die Ornamentation hat durchweg den derben und bizarren Geschmack, den wir im Elsass kennen lernten, und der sich von dem, mehr auf römischer Tradition beruhenden Style der burgundischen und provenzalischen Gegenden so auffallend unterscheidet **). Im südlichsten Theile des Landes, in der Diöcese von Besançon, kann ich nur die Kathedrale selbst als ein romanisches Gebäude nennen, das jedoch schon ursprünglich auf Gewölbe angelegt ist, und jedenfalls erst aus der letzten Zeit dieser Epoche stammt. Der Charakter dieses vielfach veränderten Gebäudes ist unklar, lässt aber doch mehr Verwandtschaft mit deutschen, als mit französischen Bauten erkennen. Anders wird es dagegen in den Bisthümern Lausanne, Genf und Sion, wo sich zwar derselbe Geschmack in der bildlichen Ausstattung, aber neben antiken Reminiscenzen und Formbildungen findet, die sich an die südfranzösische Schule anschliessen. Wir werden daher diese Gegenden im Zusammenhange mit Frankreich betrachten.

*) Bull. monum. XV, p. 445.

**) Sehr merkwürdig sind die ornamentistischen Fragmente der alten Kathedrale von Verdun, von der im Bull. monum. XVI, 584 Zeichnungen mitgetheilt werden. Auch die Ornamente bei Grille de Beuzelin a. a. O. sind den elsassischen verwandt. Interessant ist das Portal der Dorfkirche zu Puxe (oder richtiger L'Aloeufs, vgl. Taf. 12 Nro. 9 mit pag. 73), weil es in seinen derben Archivolten einen sehr entschiedenen Hufeisenbogen zeigt.

Drittes Kapitel.

Italien.

Von Deutschland wende ich mich sofort nach Italien. Beide Länder standen in dieser Epoche in engster Verbindung, aber sie hielten keineswegs gleichen Schritt. Während die neu entstehende Nation sich aus ursprünglicher Rohheit zu geregelten Zuständen heranbildete, sank Italien, noch vor Kurzem die Herrin und Lehrerin der Welt, immer tiefer, und übertraf endlich in moralischer Verwilderung alle übrigen Länder. Unteritalien und Sicilien waren gänzlich erschlafft und unterlagen der Fremdherrschaft, anfangs den Griechen und Saracenen, später jener kleinen Schaar normannischer Abenteurer, welche sich hier sesshaft machte. In der Lombardei hatte zwar der hier stärker vertretene germanische Stamm frische Kräfte zugeführt; dafür waren aber auch die traditionellen Rechtsverhältnisse noch mehr gestört, es war ein Kampf Aller gegen Alle, in welchem bald einheimische Usurpatoren scheinbare oder vorübergehende Gewalt erlangten, bald die Heereszüge der deutschen Könige augenblickliche Ordnung stifteten, der aber nach ihrer Entfernung nur um so heftigere Ausbrüche folgten. Das Aeusserste dieses Verfalls zeigte sich an der wichtigsten, ehrwürdigsten Stelle, am Sitze des geistlichen

Oberhauptes der Christenheit. Rohe Adelsfaktionen kämpften in Rom um den Besitz der Macht, verbuhlte Weiber konnten bleibenden Einfluss gewinnen und den päpstlichen Stuhl mit Knaben oder mit ihren verächtlichen Kreaturen besetzen. Auch im übrigen Italien war der Klerus mehr als anderswo entartet. Die geistlichen Würden, von den Machthabern ohne Regel und Recht, ohne Rücksicht auf sittliche und wissenschaftliche Befähigung verliehen, wurden als Pfründen des Adels betrachtet, deren Inhaber die Lebensweise ihrer weltlichen Standesgenossen beibehielten, sich offen wilder Ueppigkeit hingaben, mit Hunden und Falken, mit Buhlerinnen herumzogen. So wenig die Kirchenzucht der anderen Länder eine strenge und musterhafte genannt werden konnte, erregte doch der Zustand Italiens den Unwillen der Ultramontanen. Ratherius, der, von Geburt ein Belgier, auf den Bischofsstuhl von Verona gelangt war und vergeblich mit den eingerissenen Missbräuchen kämpfte, bezeugt, dass in keinem Lande von Europa die Geistlichkeit so verachtet sei, wie in Italien, dass sie sich hier nur durch Tonsur und Kleidung von den Laien unterscheide. Der Erzbischof von Orleans wagt auf einem Konzil zu Rheims (991) es auszusprechen, dass unter der römischen Geistlichkeit kaum Einer sich befinde, der lesen und schreiben gelernt habe, er verlangt, dass man das Oberhaupt der Kirche in Belgien oder Deutschland suche, wo noch fromme und in der Lehre ausgezeichnete Männer zu finden seien. Und noch im Jahre 1058 konnte Petrus Damiani behaupten, dass der neu erwählte Papst, um von ganzen Psalmen nicht zu reden, nicht einmal ein Verslein der Homilien vollständig auszulegen, und dass der Kardinalpriester, der ihn geweiht, nicht einmal richtig zu lesen vermöge *). Wenn auch diese Vorwürfe übertrieben sein

*) Neander Kirchen-Gesch. Bd. IV. S. 227, S. 200, 237.

mögen, schon dass man sie machen konnte, zeigt, wie weit es gekommen war.

Dieser Verfall der Geistlichkeit erklärt es, dass auch in wissenschaftlichen Leistungen Italien den nordischen Völkern nachstand, deren Lehrerin es noch vor Kurzem gewesen war. Alle Wissenschaft war ja in diesem Zeitalter Theologie und daher in den Händen der Geistlichkeit. Allein dennoch dürfen wir uns das Volk im Ganzen nicht in gleicher Weise verwahrlost denken, es war vielmehr noch immer civilisirter und unterrichteter, als jene ultramontanen Nationen, bei denen die Saat der Bildung zwar an einzelnen Stellen schon herrliche Früchte trug, dafür aber noch nicht weit ausgestreut war. Die neue Kultur war allerdings in Italien weiter zurück, dafür aber hatten sich noch manche Ueberreste antiker Bildung erhalten. Die Geschichtschreiber beschäftigen sich wie immer nur mit den Ereignissen des Tages, nicht mit den bleibenden Zuständen, die ihren Zeitgenossen bekannt waren; sie geben uns daher auch nicht ausführliche Schilderungen der damaligen Verhältnisse. Allein wir haben doch manche vereinzelte Zeugnisse. In einem Gedichte aus der Mitte des zehnten Jahrhunderts wird ein Franke redend eingeführt, der die Italiener unkriegerischen Wesens beschuldigt und unter Anderem ihnen vorwirft, dass sie hohe Häuser mit röthlichem Metalle zu schmücken verständen *). Es muss hier also doch noch ein Luxus geherrscht haben, der auf römische Tradition hinweist. Aber auch wissenschaftliche Schulbildung scheint fortwährend verbreitet geblieben zu sein. Der gelehrte Gerbert, der nachher als Sylvester II. den päpstlichen Stuhl bestieg, forderte einen in Italien wohnenden Freund auf, ihm einige lateinische Werke zu schaffen. Du

*) Carmen panegyr. de laudibus Berengarii Augusti Murat. Scr. II. Pars 1. p. 393. Elatasque domus rutilo fulcire metallo.

reichte, anderweite Belehnungen gegeben. Ueberall bildeten sich daher theils städtische, theils fürstliche Territorien, die streitend neben einander standen. Der Wunsch, eine einheitliche Obergewalt in Italien herzustellen, hatte dazu beigetragen, karolingischen Fürsten und den deutschen Königen die kaiserliche Würde zu verschaffen. Aber diese Herrscher waren Fremde, die ihren Sitz ausserhalb des Landes hatten, gegen welche die Italiener keine moralische Verpflichtung fühlten, die man nur benutzte, um durch sie zu vortheilen. Daher bildete sich schon jetzt eine eigennützige, unsittliche Politik aus, welche die Gesinnung im Innersten verderbte. Schon Luitprand, ein Geschichtschreiber des zehnten Jahrhunderts, spricht es aus, dass die Italiener immer zwei Herren haben wollten, um den einen durch Furcht vor dem Anderen zur Nachgiebigkeit zu bewegen. Dazu kam die Stellung der Kirche. Jenseits der Alpen erschien sie bloss als die geistliche Macht, sie gab dort das Bild einer grossen Einheit, welches die Nationen anreizte, auch in weltlicher Beziehung sich einig zu gestalten, sie gab den Unterdrückten Schutz gegen die Willkür der Machthaber, sie nöthigte andererseits durch ihre Uebergriffe die weltliche Macht zur Concentration. In Italien war der römische Stuhl zugleich eine weltliche Macht, schon frühzeitig mit Territorialansprüchen, und doch wieder mit Tendenzen, die nicht auf italienische Nationaleinheit zielten, sondern weit darüber hinaus gingen; er konnte daher nicht den vereinigenden Mittelpunkt bilden. Auch die Bischöfe benutzten, durch die Verwirrung selbst dazu getrieben, den Mangel naher durchgreifender königlicher Gewalt, um ihre geistlichen Rechte durch weltliche zu verstärken. Die Kirche selbst gab daher das Bild der Zerrissenheit. Sogar jene Ueberreste alter Bildung lähmten die Kraft der Nation. In Deutschland wurden die vereinzelten, aber gleichartigen

Stämme durch die ihnen zugeführte römische Civilisation geeinigt; in Frankreich und später in England entstand durch die Mischung lateinischer und deutscher Elemente das Bedürfniss völliger Verschmelzung. Es war daher ein lebendiger, nach weiterer Entfaltung strebender Keim, ein höherer Antrieb gegeben, vermöge dessen diese Völker ihre Nationalität mühsam erkämpften, aber als ein theures Gut achteten. In Italien waren kaum so viele Hindernisse zu überwinden, die Nachkommen der Ostgothen und Longobarden hatten längst ihre Eigenthümlichkeit aufgegeben, die Sprachverschiedenheit reducirte sich auf blosse Dialekte. Dafür fehlte es aber auch an jedem höheren Ziel, dem die Einzelnen ihre eigennützigen Zwecke zu opfern hatten. Nur das Neue, das Werdende erhebt die Gemüther; hier waren Reste einer früheren Bildung gegeben, die man unthätig und ohne Wärme bewahrte, die nur verhinderten, dass man nach Neuem strebte. Dazu kam, dass diese Bildung denn doch auf heidnischen Fundamenten beruhete, dass das antike Element republikanischer Selbstständigkeit mit der monarchischen Tendenz des Christenthums nicht wohl vereinbar war. Auch jetzt wie immer waren die Italiener als Einzelne hochbegabt; wenn sie in die nordischen Länder kamen und sich die höheren Interessen derselben aneigneten, zeichneten sie sich vor den Einheimischen aus. Abt Wilhelm von Dijon, Lanfrancus, Anselmus und Andere wurden trotz ihrer italienischen Geburt Führer der höheren Entwickelung der nordischen Völker. Wenn dagegen auf italienischem Boden sich ein wahrhaft grosser Charakter hervorthat, stand er allein; Gregor VII. konnte mächtig wirken, die Kirchenherrschaft über Europa zu begründen, der Mann seines Volkes wurde er nicht *). In

*) Sein bekannter, wenn nicht ächter so doch richtig erfundene

diese höhere Begabung der Individuen wurde sogar verderblich, weil sie zu isolirtem Handeln trieb, die schwachen Bande der Einheit stets auf's Neue sprengte, weil sie endlich nichts Besseres fand, dem sie sich widmen konnte, als jene Ueberreste des Alten, und durch das vergebliche Bemühen ihrer Wiederbelebung die Verhältnisse nur noch mehr verwirrte.

Dieser Verfall des Nationalgeistes findet denn auch in der Kunst den vollkommensten Ausdruck. Man könnte glauben, dass die natürliche Anlage des Volks, die Aufforderung zu feinerem Lebensgenusse, welche das Klima des schönen Landes gab, das Vorbild so vieler noch erhaltener römischer Denkmäler, die Ueberreste der Bildung unter den Laien die italienische Kunst auch jetzt noch auf einer wenigstens relativen Höhe erhalten haben müssten. Allein dem war nicht so, sie sank hier tiefer als in irgend einem Lande. Während die Deutschen und Franken aus den Formen, welche ihnen erst in der karolingischen Zeit von Italien her überliefert waren, schon einen neuen Styl zu bilden begannen, gab man hier nichts als eine matte und verwirrte Wiederholung des Alten, während man dort die menschliche Gestalt zwar unlebendig und schwerfällig, aber doch mit dem Sinne für architektonische Regel auffasste, wurde sie hier in barbarischer, das Gefühl verletzender Rohheit dargestellt. Es ist dies ein merkwürdiger Beweis für den innigen Zusammenhang, der zwischen der Kunst und dem Volksleben besteht. Natürliche Anlagen, Bildung des Verstandes, Civilisation reichen nicht hin, sie zu erhalten. In den sittlichen Elementen hat sie ihren Ausgangspunkt, nur da, wo das Gefühl der Gemeinsamkeit vorherrscht, der das Individuum seinen Egoismus

Spruch vor seinem Tode: Dilexi justitiam et odi iniquitatem, propterea morior in exilio.

opfert, wo das Leben von höheren Ideen bewegt ist, die nach einem Ausdrucke verlangen, kann sie gedeihen. Ohne diese Begeisterung verfällt das Volksleben und mit ihm die Kunst.

Als der Verfall seine äusserste Gränze erreicht hatte, in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts, um dieselbe Zeit als in der Kirche eine strengere Partei die Oberhand gewann, deren Plane Gregor VII. endlich mit starker Hand zur Ausführung brachte, nahm auch das öffentliche Leben und mit ihm die Kunst eine bessere Gestalt an. Allein diese Besserung ging, obwohl gleichzeitig, nicht aus religiöser Begeisterung, sondern aus ganz anderen Elementen hervor, aus der Entwickelung des bürgerlichen Sinnes und der wachsenden Blüthe der Städte. Jene Ueberreste antiker Bildung, welche sich in ihnen concentrirten, hatten sie fähig gemacht, aus der Verwirrung der Zeiten Vortheile zu ziehen, bei den Fehden des landsässigen Adels, bei der Entsittlichung der Geistlichkeit ihre Rechte auszudehnen und festzustellen, durch die Gunst der Fürsten Bestätigung ihrer Privilegien zu erhalten. Auch die kirchliche Reform, welche Gregor und die ihm Gleichgesinnten vornahmen, kam ihnen zu Statten, indem sie theils eine Spaltung unter den geistlichen Machthabern, theils eine strengere, weniger auf weltliche Herrschaft gerichtete Sinnesweise derselben hervorbrachte. Während dessen waren sie auch durch bürgerliche Gewerbsamkeit bereichert. Der Handel hatte, besonders in den Küstenstädten, niemals aufgehört; sie waren es, welche byzantinische und maurische Fabrikate dem Norden zuführten. Die Verbreitung des Christenthums und der Civilisation vermehrte nur die Zahl ihrer mercantilischen Hinterländer und in diesen die Nachfrage. Dieser Verkehr mit den östlichen Ländern gab aber auch mannigfaltige Anschauungen und schärfte den Sinn für das Nützliche und

Angenehme, für Ordnung und Civilisation. Daher entstanden denn in den Städten auch wissenschaftliche Anstalten, die bald einen grossen Ruf erlangten, aber sich weit von der Richtung der nordischen Wissenschaftlichkeit entfernten. Die Subtilitäten theologischer Fragen beschäftigten die Italiener nicht, die Scholastik fand hier keine Aufnahme. Dagegen blühte in Salerno schon im elften Jahrhundert eine Schule der Medizin, hob sich in Bologna seit dem Anfange des zwölften eine bedeutende Rechtsschule. Von den Schriften der Alten gingen auch diese Wissenschaften aus, aber sie waren auf praktische, bürgerliche Zwecke gerichtet. Es entstanden dadurch hier Lebensansichten und Verhältnisse, die sich von denen der anderen gleichzeitigen Völker weit entfernten und mehr den modernen näherten. Es war daher natürlich, dass diese mächtigen, wohlgeordneten Städte ein Selbstgefühl erlangten, das sie bewegte, auch in öffentlichem Luxus und künstlerischem Schmucke mit dem Auslande, das sie auf ihren Handelswegen kennen lernten, und mit ihren Vorfahren in antiker Zeit, auf die sie stolz waren, zu wetteifern.

Nicht also kirchliche Begeisterung, sondern städtischer Patriotismus brachte die ersten Regungen nationaler Kunst hervor. Dies hatte mehrfache Folgen, nicht bloss die, dass sie von vorne herein einen mehr weltlichen Charakter annahm, sondern auch die, dass sich mannigfaltigere Richtungen bildeten. Während in den nordischen Ländern zum Theil durch die weit verbreitete fürstliche Macht, durchweg aber durch den Zusammenhang der geistlichen Institute alle Kunstbestrebungen einen gemeinsamen Charakter trugen, entwickelten sich hier die einzelnen Städte und Landschaften unabhängig von einander. Dazu kam, dass die geographische Lage Italiens es fast ganz zum Gränzlande macht und so mannigfachen Einflüssen des Fremden aussetzt,

denen hier keine ausgebildete und einige Nationalität entgegenwirkte. Zwar blieb eine gewisse Gleichheit der Bestrebungen und der Gesinnung übrig, welche auch den Erscheinungen auf unserm Gebiete einen verwandten Charakter gab, aber doch nicht verhinderte, dass einzelne Gegenden sich fast ganz absonderten und eigenthümliche Wege gingen *).

Die früheste und bedeutendste Erscheinung dieser Art ist Venedig. Es ist bekannt, dass die Lagunenstadt schon in den Zeiten der Longobardenherrschaft eine eigenthümliche Stellung einnahm, und durch den Zusammenfluss flüchtender Bewohner des Festlandes Elemente der Bildung und des Reichthums erhielt, die dieser neuen und künstlichen Anlage eine ungewöhnliche Bedeutung gaben; dass sie dann, durch die Gunst und Mängel ihrer Lage auf den Seeverkehr hingewiesen, bald ein wichtiger Handelsplatz wurde und dem benachbarten Ravenna den Rang ablief. Dieser Handel bestand ohne Zweifel hauptsächlich in der Importation byzantinischer Artikel; Bischof Luidprand, Otto des Grossen Gesandter in Konstantinopel, konnte den prahlenden Griechen, die ihm durch die Wunder ihrer Industrie zu imponiren glaubten, antworten, er habe das alles in Venedig gesehen. Schon hiedurch stand Venedig in Beziehungen zum byzantinischen Reiche, die mit den Luxuswaaren auch den Sitten Eingang schaffen mussten. Dazu kam auch eine eigenthümliche politische Verbindung. Ve-

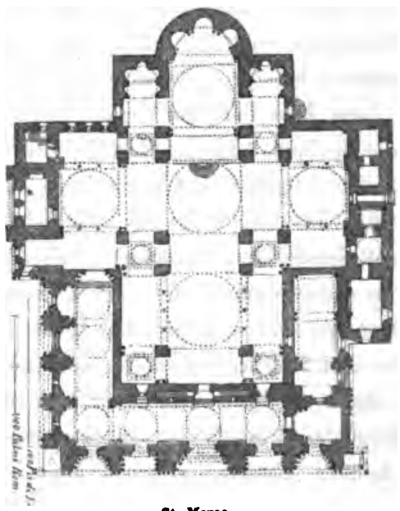
*) Als Hülfsmittel für die Architekturgeschichte Italiens in dieser Epoche habe ich im Allgemeinen nur Agincourt's bekanntes Werk, das Prachtwerk von Gally Knight: Ecclesiastical Architecture in Italy, und Hope's auch in den Zeichnungen nicht sehr zuverlässiges, aber bequemes Handbuch: An historical essay on architecture anzuführen. Eine beachtenswerthe kritische Untersuchung giebt Cordero, conte di St. Quintino, dell' italiana architettura durante la dominazione Longobardica, Brescia 1829.

nedig, ursprünglich zum Exarchate gehörig, hatte sich niemals vom oströmischen Reiche losgesagt, war aber eben so wenig durch dasselbe in der Ausbildung seiner Unabhängigkeit und seiner eigenthümlichen Verfassung gehemmt worden; es hatte daher das Gefühl eines freiwilligen durch keine Opfer oder Lasten erkauften Zusammenhangs mit jenem Reiche, den man, da er gelegentlich auch schon genützt hatte, gern bestehen liess. Dazu kamen später gemeinschaftliche Interessen und vorübergehende Bündnisse gegen die Saracenen, welche wieder mancherlei freundliche Beziehungen, Besuche der Dogen in Konstantinopel, sogar die Vermählung eines Dogensohnes mit einer Prinzessin des kaiserlichen Hauses, eine Ehre, nach der vor Kurzem die mächtigsten Könige gestrebt hatten, hervorbrachten. Bei allem diesem erklärt es sich vollkommen, dass byzantinische Kunst Eingang in Venedig fand und dass man sie selbst an der heiligsten Stelle der Stadt, an der St. Marcuskirche anwendete. Die Geschichte dieses Doms ist nicht weniger dunkel, als die der meisten anderen Kirchen dieser Zeit. Im Jahre 976 bei einem Aufstande brannte die damalige Marcuskirche nebst dem herzoglichen Palaste ab. Schon der Nachfolger des bei dieser Gelegenheit ermordeten Dogen, Pietro Orseolo I., begann einen Neubau, den man mit der Anlage des gegenwärtigen Domes in Verbindung gebracht hat. Wahrscheinlich begnügte man sich indessen zunächst mit eilfertig hergestellten Räumen und begann erst später den Prachtbau. Unter welchem Dogen dies geschehen, wer den Plan dazu gemacht, wissen wir nicht, sogar die Annahme, dass griechische Künstler dabei zugezogen, beruht nur auf einer, allerdings sehr wohl begründeten, Vermuthung. Unter dem Dogen Contarini um 1043 begann man die Mauern in Ziegelsteinen aufzuführen, 1071 war man so weit gediehen, dass die Vorhalle gebaut

wurde. Bald nach dem Regierungsantritte seines Nachfolgers Domenico Selvo wurden die Mauern mit Marmor bekleidet, den man aus Griechenland herbeiführte, 1085 fand die Weihe statt *). Wenn man das Gebäude betrachtet, mit der bunten Verwendung mannigfacher edler Fragmente, antiker Reliefs, Marmorplatten und Säulen, die augenscheinlich von unzähligen alten Monumenten, ohne Zweifel aus Griechenland und anderen östlichen Gegenden, als Beute oder durch Handelsschiffe herbeigeführt sind, wenn man die Mosaiken, mit denen das Innere so reich geschmückt ist, genauer betrachtet, und die Spuren vieler Jahrhunderte vom elften bis zum sechszehnten an ihnen findet, erkennt man, dass es sich hier von einem Werke handelt, das zur Nationalsache geworden war, an dem sich eine lange Reihe von Generationen mit gleichem Sinne und gleichem Eifer betheiligte. Die Reliquien des h. Marcus, welche im neunten Jahrhundert von Alexandrien nach Venedig gelangt waren, hatten der neuaufkommenden Republik auch geistliches Ansehen verliehen und ihren Flor befördert, man betrachtete sie als ein Nationalheiligthum, als die Gewähr für die steigende Blüthe der Stadt; religiöse und patriotische Gefühle verbanden sich daher in dem Wunsche, die Kirche des Schutzpatrons auf's Reichste zu schmücken. Eine Inschrift, die in der Kirche selbst umherläuft, spricht es aus, dass der Tempel des Marcus, durch Bildwerk, Gold und Gestalt eine Zierde unter den Kirchen sein solle; sie spricht von dem noch unvollendeten Werke, von einer Zukunft, für die das stolze Gefühl des Venetianers die Bürgschaft übernahm. Dieser bleibenden Gesinnung muss auch der Plan des Domes, wie wir ihn noch jetzt sehen, zugesagt haben, da man von ihm bei so langer Bauzeit nicht abwich. Mag er von einem Griechen oder einem Einheimi-

*) Franc. Sansovino, Venetia, in der Ausgabe von 1663. p. 93.

schen ausgehen, gewiss ist es, dass die Erfinder und ihre Nachfolger mit dem Glanze der reichsten byzantinischen Bauten wetteifern wollten und an ihnen gelernt hatten. Es scheint nicht, dass man einem bestimmten byzantinischen Vorbilde sich anschloss, einige Rücksicht auf den abendländischen Gebrauch wurde auch genommen, aber im Wesentlichen sind es doch byzantinische Formgedanken, von denen man geleitet war. Es sollte ein Kuppelbau werden, mit jener höheren Form der Kuppeln, wie sie in der zweiten Epoche der byzantinischen Architektur aufgekommen war. Man wählte den Grundplan des griechischen Kreuzes und erhielt dadurch fünf Kuppeln, den vier Armen und der Mitte des Kreuzes entsprechend. Indem man jedoch die mächtigen Pfeiler, welche diese Kuppeln stützten, theilte, unten und in einer Empore mit Durchgängen versah, erlangte man für jeden der vier Arme des Kreuzes eine Art schmaler Seitenschiffe*) und dadurch wieder eine Erinnerung an die abendländische Basilikenform. Dabei waren aber die Kapitäle, der Glanz des dunklen Marmors, aus dem man Säulenschäfte und Wandbekleidung bildete, ähnlich wie in



St. Marco.

*) Plan und Durchschnitte bei Agincourt Taf. 26, und in vielen anderen Werken. Das neueste Prachtwerk von Kreutz ist noch unvollendet.

der Sophienkirche. Noch jetzt, neben so manchen Anklängen an orientalischen Geschmack, die Venedig in seinen Palästen zeigt, erscheint dieser Glanz uns fremdartig, abweichend von dem Style der übrigen Kirchen. Wie viel mehr musste dies in der Anfangszeit sein. Aber dies Fremdartige schreckte nicht; Venedig hatte schon damals einen weiteren Blick, ein Volk von Kauffahrern war an das Fremde gewöhnt, man wollte mit den reichsten Städten des Mittelmeers, und das waren noch immer die byzantinischen, wetteifern, die Insel schickte sich an, eine Weltstadt zu werden.

Dass man bis dahin auch in den Lagunen noch im Style des übrigen Italiens gebaut hatte, beweist der Dom in Grado und besonders die mächtige Kirche auf der Insel Torcello, die von dem Bischof Orso Orseolo im Jahre 1008 begonnen wurde *). Sie bildet eine dreischiffige Basilika mit einer Holzdecke, mit 18 Säulenstämmen griechischen Marmors, rundbogigen Fenstern und gleichen Wandarcaden. Aber schon die daneben liegende kleinere Kirche Santa Fosca zeigt einen weiteren Einfluss des byzantinischen Geschmacks. Es ist ein Kuppelbau, auf drei Seiten von schmalen Hallen (getheilten Pfeilern wie in St. Marco) begleitet, mit einem tieferen, in drei Nischen endigenden Chore, das Ganze von einer Säulenhalle umgeben, die vorn drei Seiten eines Achtecks bildet. Doch sind die Kapitäle hier zum Theil nach römischen Vorbildern gemacht, auch lässt sich sonst nichts specifisch Griechisches aufzeigen; man sieht, der byzantinische Einfluss war hier nur durch die Marcuskirche vermittelt, er war schon mit der Landessitte verschmolzen.

*) Aginc. Taf. 25, Nro. 29 — 31. Eine bessere Ansicht des Inneren der Concha mit dem Bischofsstuhl und amphitheatralisch aufsteigenden Sitzen der Priester findet sich bei Alb. Lenoir, Archit. monastique p. 205.

Auch sonst mögen sich an den Küsten des adriatischen Meeres Spuren byzantinischen Styls auffinden lassen, indessen sind sie vereinzelt. S. Caterina auf einer Insel bei Pola in Istrien ist wiederum ein Kuppelbau mit dreifacher östlicher Nische *), während die Cathedrale von Pola, die freilich nach einer erhaltenen Inschrift **) schon im Jahre 857 errichtet war, noch die einfache Basilikenform hat.

Noch weniger lässt sich im Inneren von Italien eine neue und directe Einwirkung des byzantinischen Styls nachweisen ***), alle Gebäude, bei denen man von dem Basilikentypus abwich und sich byzantinischen Formen näherte, lassen sich, wie die Kaiserkapelle zu Aachen, auf das Vorbild von S. Vitale in Ravenna, zurückführen. Schon unter der Herrschaft der Longobarden hatte man hin und wieder vieleckige Kirchen, die jener ravennatischen ähnlich waren, eine Kuppel und einen Umgang, meistens auch Emporen hatten, erbaut. S. Lorenzo in Mailand, zwar im Jahr 1573 erneuert, aber mit Benutzung der alten Structur, wahrscheinlich aus früher Zeit, vielleicht aus dem siebenten oder achten Jahrhundert stammend, eröffnet die Reihe solcher Anlagen †). Der Dom in Brescia, um 789 gegründet, eine grosse Rotunde mit schweren Rund-

*) Abbildungen bei Agincourt Taf. 26, Nro. 8 — 12.

**) Muratori Annales ad an. 871. Abbildungen bei Aginc. Taf. 25.

***) Eine Ausnahme von dieser Regel scheint die Klosterkirche S. Vittore di Chiusi in der anconitanischen Mark zu machen, indem sie (nach der Beschreibung des Marchese Ricci, Memorie storiche della Marca d'Ancona, I. p. 18) fast quadraten Grundriss (52 Palmen Länge, 42 Breite) und in der Mitte eine auf 4 Säulen ruhende Kuppel hat. Beim Mangel von Abbildungen ist ein näheres Urtheil darüber nicht möglich. Dagegen ist der Dom von Ancona, von dem ich weiter unten sprechen werde, keinesweges byzantinischen Styls.

†) Vergl. v. Quast, die Bauwerke von Ravenna.

pfeilern, Kuppelwölbung, Kreuzgewölbe im Umgange *), der alte Dom in Arezzo, im Anfange des elften Jahrhunderts erbaut, den Vasari, zu dessen Zeit er abgebrochen wurde, noch sah, achteckig mit antiken Säulenstämmen von Granit und Porphyr geschmückt **), schliessen sich daran an, neben denen die freilich wohl schon dem zwölften Jahrhundert angehörige Kirche S. Tommaso in limine bei Bergamo ***) als ein ähnliches Rundgebäude zu nennen ist. Taufkirchen wurden ohnehin, wie es schon in altchristlicher Zeit geschehen war und auch noch über diese Epoche hinaus geschah, auch jetzt vieleckig gebaut. So das Baptisterium bei St. Pietro in Asti, kleinerer Dimensionen, die Aussenmauer mit vierundzwanzig Seiten, wahrscheinlich aus ziemlich früher Zeit herstammend †), ferner das Baptisterium am Dome zu Novara, mit achteckiger Kuppel, die in sehr eigenthümlicher Art durch acht, in Säulen auslaufende Nischen getragen wird ††). Die jetzt nach dem h. Grabe genannte, zu dem Kloster S. Stefano in Bologna gehörige Rundkirche, wahrscheinlich auch zum Baptisterium bestimmt †††), endlich das Baptisterium von Florenz, das seiner Anlage nach gewiss noch der Zeit longobardischer Herrschaft angehört §).

*) Cordero a. a. O., S. 280.

**) Vgl. Vasari im Proemio, vgl. mit den Anm. der Ed. Sen. I., p. 216 — 218.

***) Agincourt, Arch. tab. 24, Nro. 16, 17, 18, vgl. mit Cordero a. a. O., p. 272.

†) Osten, Bauwerke in der Lombardei, Taf. 5, 6, und Wien. Bauzeitung 1846, Lit. u. Anz. Bl., p. 73.

††) Osten a. a. O., Taf. 14 — 16.

†††) Agincourt, Taf. 28, Nro. 3.

§) Wie dies in Uebereinstimmung mit älteren Forschern Rumohr It. Forsch. I., S. 178, und Cordero a. a. O. S. 203 annehmen. Der noch vorherrschende Architrav deutet sehr entschieden auf jene frühe Zeit.

Gewöhnlich aber wurde, und zwar durch ganz Italien, die Basilikenform in der Weise der früheren Epoche mit möglicher Benutzung antiker Fragmente beibehalten. Die einzige einigermaassen erhebliche Veränderung entstand dadurch, dass man jetzt die Anlage hoher und geräumiger Krypten liebte, und deshalb den Chor durch eine, manchmal sehr bedeutende Stufenzahl *) über die Fläche des Schiffes erhob. Im Uebrigen war die Form des Schlusses wechselnd, manchmal mit drei Conchen **), manchmal rechtwinkelig, meistens doch, wie früher, mit einer einzigen Nische. Dagegen blieb nun das Kreuzschiff, das in den älteren Basiliken, wenn auch in noch nicht ganz ausgebildeter Form, vorgekommen war, meistens fort, vielleicht schon aus dem Grunde, weil es sich mit jener durch die Krypta bedingten Choranlage nicht ohne Schwierigkeit verbinden liess. Die Mauern wurden nach wie vor ziemlich leicht gehalten, Balkendecken waren im Haupt- und Seitenschiffe gewöhnlich, Säulen, und zwar fast überall antike, wurden zur Stütze der oberen Wand verwendet. Bei grösseren Anlagen fing man jedoch an, die Construction durch einzelne Gurtbögen, mit welchen man die Decke unterzog, zu verstärken ***), weshalb man denn auch Pfeiler in der

*) In S. Clemente in Rom sind nur vier, in S. Miniato bei Florenz (1013) und in S. Zeno in Verona aber zehn bis zwölf Stufen.

**) So in der Kirche S. Pietro in Grado bei Pisa und in der abgebrochenen Kirche S. Pietro Scheraggio in Florenz (Rumohr a. a. O. III. 181), in S. Sabina und S. Pietro in Vincoli in Rom (Bunsen tab. VIII), auch in der Kirche Santa Giulia bei Bergamo (Aginc. Taf. 24, Nro. 5, und Atlas Taf. 41, Nro. 9). Sehr häufig ist diese Art des Chorschlusses in Sicilien, Schlosskapelle und la Martorana zu Palermo, Monreale, und im südlichen Italien, die Dome von Amalfi und Ravello, wo römischer Gottesdienst stattfand, und die zu Bari, Trani, Malfatto und Otranto, wo im elften Jahrhundert noch griechischer Cultus war.

***) So in den beiden oben angeführten Kirchen von S. Miniato

Säulenreihe anbrachte. Indessen gab auch dies keine Veranlassung, eine rhythmische Abtheilung des Grundplanes zu erlangen *).

Eine chronologische Reihe der Bauten von der Longobardenzeit bis in die Mitte des elften Jahrhunderts aufzustellen, ist bei dem Mangel genügender Aufzeichnungen, bei der Aehnlichkeit dieser Kirchen mit den Bauten der vorigen Epoche, bei der Willkürlichkeit der Abweichungen, bei den Veränderungen und Zusätzen, mit denen sie spätere Jahrhunderte ausgestattet haben, fast unmöglich. Die

und S. Zeno, in der zu Bari in Apulien (Gally Knight. Italy. I. 39), in Sta Prassede in Rom (Bunsen, Basiliken S. 29. 30. Beschreibung Roms, Bd. III, Abth. 2, S. 245). Die letzte Kirche ist zwar von Bernardo Rossellini hergestellt, wie Vasari im Leben desselben erzählt, es scheint indessen nicht, dass die Schwibbögen und die dieselben tragenden Pfeiler, welche allerdings ungewöhnlich regelmässig angelegt sind, aus dieser Restauration herrühren. Osten (Wiener Bauzeit. 1848, Litt. u. Not. Bl.) erwähnt der einschiffigen Kirche von Cadeo bei Firenzuola im Grossherzogthum Parma, wo regelmässig durchgeführte Gurtbögen, von den Wandpfeilern aufsteigend, den Dachstuhl tragen. Er setzt sie indessen erst in das Ende des zwölften Jahrhunderts.

*) Das einzige Beispiel einer italienischen Kirche mit regelmässigem Wechsel von Pfeilern und Säulen, wie in den sächsischen Kirchen, giebt die jetzt verfallene Kirche S. Pietro in castello in Verona. Vgl. Orti Manara, di due antichissimi tempj christiani Veronesi, 1840, Tab. XII. Sie hat schon Kreuzgestalt und möchte im elften oder zwölften Jahrhundert, vielleicht, was in Verona sehr denkbar und durch ihre Gestalt wahrscheinlich ist, unter deutschem Einflusse entstanden sein. Bei Agincourt, Taf. 28, Nro. 22, 23, sind Grundriss und Plan in unbegreiflicher Weise unrichtig. Die erstgenannte Schrift giebt auch das einzige mir bekannte Beispiel einer italienischen Pfeilerbasilika aus sehr früher, wahrscheinlich longobardischer Zeit, die Kirche S. Giorgio in Valpolicella bei Verona. Der Verfasser erkennt nicht, dass die jetzige Kirche zwei verschiedene Bauten enthält, eine Pfeilerbasilika mit einfacher Nische, der man (weil sie den Altar, dem allgemein gewordenen Gebrauche entgegen, auf der Westseite hatte) später einen Bau mit entgegengesetztem Chore anfügte, der auf Säulen ruht und drei Nischen hat.

Geschichte würde aber auch wenig oder nichts dadurch gewinnen. Die Zahl der Kirchen, welche noch ganz oder theilweise den Charakter dieses Zeitabschnittes erkennen lassen, ist überaus gross; ihr Anblick ist malerisch und lehrreich, weil er uns das anschauliche Bild jener bunten Mischung alter Kultur mit neuen noch ungeregelten Elementen zeigt, die auch in den sittlichen Zuständen vorwaltet, weil er dabei doch auch die Spuren derjenigen Züge des Volksgeistes erkennen lässt, aus denen die spätere Blüthe hervorging. Aber ein Faden fortlaufender Entwickelung ist nicht darin zu finden. Es genügt, auf Einzelnes hinzuweisen. Die grosse Kirche von Torcello, die ich schon genannt habe, vom Jahr 1008, der Dom in Fiesole, angeblich von 1028, S. Pietro in Grado, zwischen Pisa und Livorno, mehrere der älteren Kirchen von Lucca gehören hieher. Eines der interessantesten Beispiele ist die Kirche S. Zeno in Verona, bei der zahlreiche Inschriften die Gewissheit geben, dass wenigstens das Innere des Schiffes aus dem elften Jahrhundert stammt *). Die Kirche hat geräumige Verhältnisse, sehr breite Seitenschiffe, weitgestellte Säulen, die mit Pfeilern, jedoch nicht regelmässig,


S. Zeno, Verona.

*) Abbildungen bei Agincourt Taf. 28, Nro. 24 — 28, Taf. 69, Nro. 26 und 27, bei Hope Taf. 6 die Façade, bei Gally Knight II, Taf. 6 das Innere. Vgl. besonders Orti Manara, l'antica basilica di S. Zenone, Verona 1839. Eine Inschrift (daselbst tab. XI) erzählt, dass der Thurm im Jahre 1178 ausgeschmückt und mit neuen „Balcones"

wechseln, endlich den offenen Dachstuhl, der über einem jener Pfeiler durch einen Gurtbogen gestützt ist. Das Kreuzschiff fehlt, der Chor, abgesehen von der polygonisch geschlossenen, ohne Zweifel erst dem zwölften Jahrhundert angehörigen Altarnische, hat nebst der Krypta die volle Breite des Schiffes, das daher in den Seitenschiffen mit den zur Krypta hinunter, im Mittelschiffe mit den zum Chore hinauf führenden Stufen schliesst. Säulen, Kapitäle, Basen und Gesimse sind nach antiken Motiven, aber ohne feste Regel und roh gearbeitet, die Kapitäle theils sehr einfach, theils mit phantastischen Ungeheuern geschmückt, keines, das an die Form des Würfelkapitäls erinnert. Noch willkürlicher und wechselnder sind die Säulenschäfte und Kapitäle in der Krypta, welche vielleicht diese Ausschmückung der Renovation des zwölften Jahrhunderts verdankt. Charakteristisch ist der Eindruck des Weiten, Wüsten, Leeren, den die glatten, durch keine Gliederung belebten, bloss durch kleine Fenster unterbrochenen Wände, die weite Säulenstellung, die breiten Seitenschiffe machen. Auch hier, wie in den älteren Basiliken, ist Raum für Malereien und Bildwerk gelassen. Bei aller Nacktheit der architektonischen Form giebt uns die Breite der Verhältnisse das Gefühl der Behaglichkeit des Sinnes, die zu allen Zeiten sich in der italienischen Architektur geltend macht.

Grosse Aehnlichkeit in der Anlage und in den Verhältnissen hat die bekannte Kirche von S. Miniato al

versehen worden, und dass vierzig Jahre vorher die Restauration und Vergrösserung der Kirche vorgenommen sei. Diese Vergrösserung bestand, wie der Bau schliessen lässt, in einer Erweiterung des Chores, die Verschönerung aber in Ausschmückung der Façade. Eine andere Inschrift belehrt uns darüber, dass der Thurmbau im Jahre 1045 angefangen war. Wahrscheinlich geschah dies nach Vollendung der Kirche, so dass diese, wenn sie nicht älter ist, aus der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts stammen muss.

monte bei Florenz. Man hat die urkundliche Nachricht, dass diese Kirche im Jahre 1013, unter Kaiser Heinrich II., angefangen sei, nicht auf den jetzigen Bau beziehen, und diesen vielmehr nach einer, im Fussboden der Kirche befindlichen Inschrift in das Jahr 1207 setzen wollen *). Allein selbst die Façade, deren Schönheit den Zweifel an das höhere Alter der Kirche veranlasst hat, entspricht nicht dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, wo in Toscana ein anderer Façadenstyl, nämlich die Ausstattung mit mehreren Reihen freistehender Säulen herrschte, wie dies die Pieve von Arezzo, die Kirchen in Lucca u. a. beweisen. Wahrscheinlich gehört daher dieses Datum nur eben den Mosaiken des Bodens an, während die Marmorbekleidung der Façade und des Inneren, von der ich noch später sprechen werde, vom Ende, die Anlage der Kirche aber schon aus der Frühzeit des elften Jahrhunderts stammt. Auch hier, wie in St. Zeno, kein Kreuzschiff, das ganze Gebäude mit Chor und Krypta in einer Flucht, breite Säulenstellung und Seitenschiffe, eine einfache, aus dem Zehneck geschlossene Chornische. Nur ist alles regelmässiger wie dort; über den Pfeilern stets ein tragender Bogen, zwischen denselben stets zwei Säulen, die Kapitäle mit deutlicherer Reminiscenz des korinthischen oder römischen **).

Eine dritte Kirche, welche den beiden oben erwähnten einigermaassen ähnlich scheint, ist die weit entfernt gele-

*) Kugler Handb. d. K. G. S. 434.

**) Abbildungen bei Agincourt, Taf. 25, Nro. 20—28, Taf. 64, Nro. 11 die Façade. Taf. 69, Nro. 30 ein Kapitäl. Gally Knight I. 33. Für das höhere Alter der Wände spricht auch der Umstand, dass die Fenster mit durchsichtigen Marmorplatten gefüllt sind, eine antike Sitte, die sich später, als das Glas gemeiner und wohlfeiler geworden war, verlor.

gene Kirche von S. Nicola in Bari *), so dass wir also dieselbe Weise über ganz Italien verbreitet finden.

Dies Beharren bei den Ueberlieferungen der altchristlichen Zeit währte bis gegen das Ende des elften Jahrhunderts. Das unbewusste Streben, neue Anschauungen zu gestalten, äussert sich, der Natur der Sache nach, zuerst an unscheinbaren Stellen, an den Details. Hier sind diese zwar roh und phantastisch, aber noch immer mehr oder weniger Nachahmungen des römischen Styles. Selbst das Würfelkapitäl, das in den nordischen Ländern so früh vorkommt, findet sich, abgesehen von der Marcuskirche und Santa Fosca in Torcello, wo es in byzantinischer Form auftritt, in keinem Bau, den wir mit Sicherheit dem elften Jahrhundert zuschreiben könnten. Italien war und blieb das Land der Erinnerungen. Unter dem Drucke der Fremdherrschaft und in der ärgsten Noth der Zeiten war es ihnen treu geblieben, hatte sie, wenn auch dürftig und schwach, beibehalten; auch als sich die Kräfte wieder belebten, suchte es keinen anderen Schmuck. Aber freilich war nun das Gefühl für die rechte Anwendung und Bestimmung dieser Formen gewichen, wilde und bizarre Häufung antiker Fragmente und Reminiscenzen galt für höchste Pracht, und der aufgeregte Sinn, der im Momente des Glückes sich an dem Gedanken der alten Weltherrschaft berauschte, gefiel sich in den ausschweifendsten phantastischen Zusammenstellungen.

Schon der Zufall hatte die Denkmäler verschiedener Zeiten und Richtungen oft so nahe aneinandergerückt, dass sie ein frappantes Bild gaben und das Auge an diese malerische Verwirrung gewöhnen konnten. Wer das Kloster

*) Gally Knight I, 39.

S. Stefano zu Bologna mit seinen sieben verschiedenen Heiligthümern, Basiliken mit antiken Fragmenten, Rundkirchen, Klosterhöfen durchwandert, bekommt noch jetzt, ungeachtet mancher späteren Veränderungen, eine Anschauung solcher fremdartigen Verbindungen, wie sie damals gewöhnlich waren. Wer die Mauern der Kirche St. Lorenzo ausserhalb Roms, die bunte Zusammenstellung reich geschmückter, aber sehr verschiedenartiger Fragmente von Friesen und Gesimsen betrachtet, sieht, wie sehr das Gefühl für Ordnung und Einheit verloren gegangen war. Aber am Anschaulichsten tritt uns die Verwirrung der Zustände und des Geistes, welche während dieser Epoche in Italien möglich war, an einem an sich minder bedeutenden Gebäude hervor, das freilich auch durch seine Entstehung auf einen Moment und einen Mann hinweist, den die Erinnerung an die Zeiten römischer Macht bis zur Trunkenheit gesteigert hatte. Es ist nur das Wohnhaus eines Privatmannes vom Anfange des elften Jahrhunderts in Rom, nach einer irrigen Volksmeinung das Haus des Pilatus genannt, zufolge der pomphaften und charakteristischen Inschrift, die sich darin findet, von einem Sohne des berühmten Tribunen Crescentius, Namens Nicolaus, erbaut. Es ist von mässiger Grösse, in mehreren Stockwerken, aus wohlgefugten Ziegeln mit antiker Technik errichtet, stark genug, um bei den inneren Unruhen der Stadt als Feste zu dienen, dabei aber mit gemauerten, zwischen Wandpfeilern liegenden Halbsäulen und mit vielen, oft zweckwidrig angebrachten Fragmenten antiker Gebäude, von Marmor und reicher Sculptur, abenteuerlich geschmückt*). Der Styl des Gebäudes stimmt ganz mit dem jener Inschrift zusammen, in welcher „der grosse Nicolaus, der Erste der

*) Vgl. Agincourt Taf. 34, und Platner: Beschreibung Roms, III. 1. S. 391, die Inschrift S. 672.

Ersten, der den Gipfel seines erhabenen Hauses vom Boden zu den Sternen aufsteigen liess“, sich in seinem Glanze an die Vergänglichkeit menschlicher Pracht erinnert, und in achtzehn leoninischen Versen voller entlehnter Gedanken die lateinische Sprache ebenso mit naiver Frechheit misshandelt, wie es in seinem Gebäude mit römischer Baukunst geschehen war.

Mit dem Ende des elften Jahrhunderts kam endlich eine bessere Ordnung in dieses Chaos, und es entwickelte sich nun, namentlich in Toscana, ein neuer Styl, in welchem sich die Eigenthümlichkeiten italienischer Kunstweise schon deutlicher aussprechen. Das Hauptgebäude dieses Styles ist der Dom von Pisa, der, einer unzweideutigen Inschrift zufolge, im Jahre 1063 begonnen *), jedoch, wie wir aus dem Umfange des Werkes schliessen können, nicht eher als im Anfange des folgenden Jahrhunderts beendet wurde. Pisa stand damals in höchster Blüthe, es war eine der bedeutendsten Handelsstädte, beherrschte Sardinien und besass die grösste Seemacht in der westlichen Hälfte des mittelländischen Meeres. Nach einem Siege, den ihre Schiffe über die Saracenen im Hafen von Palermo errungen hatten, beschlossen die Pisaner, wie jene Inschrift berichtet, einen Theil der Beute dem Neubau ihrer Kathe-

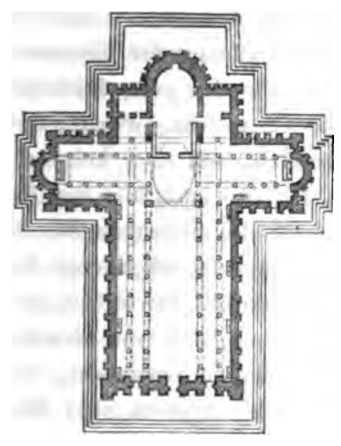
*) Anno quo Christus de virgine natus ab illo
Transierant mille deciesque sex tresque subinde
Pisani cives celebri virtute potentes
Istius ecclesiae primordia dantur inisse.

Morona in der Pisa illustrata, Cicognara (Storia della Scultura. Prato 1823, Vol. II, p. 79 ff.), und Rumohr: Ital. Forsch. III, S. 202, welcher von Cicognara's Ansichten in diesem wahrscheinlich früher geschriebenen Aufsatze keine Notiz nimmt, aber zu demselben Resultate gelangt. — Abbildungen des Domes zu Pisa sind häufig gegeben. Agincourt Taf. 25, Nro. 32, 34. 64, Nro. 10. 67, Nro. 8. 68, Nro. 23. 69, Nro. 29. Cicognara Taf. 2, und besonders Gally Knight Italy I, Taf. 37 und 38.

drale zu widmen, und schritten sofort zum Werke. Es war also, wie die Marcuskirche von Venedig, ein Monument nicht bloss der Pietät, sondern städtischen Ruhmes, an dem nun mehrere Generationen mit derselben Beharrlichkeit, wie dort, fortarbeiteten. Daher erklärt es sich auch, dass man die Kirche wie ein städtisches Archiv mit einer grossen Zahl von Inschriften, theils aus früherer Zeit, theils aus der Zeit des Baues geschmückt hat, aus denen wir denn auch die Namen zweier Baumeister erfahren. Einer derselben, ein gewisser Busketus *), wird darin unter Anderem mit dem dulichischen Helden, Ulysses, verglichen, und dieser pomphafte Vergleich hatte durch ein Missverständniss der Worte Vasari und Andere verleitet, Dulichium für das Vaterland des Busketus zu halten, und somit der Kirche einen griechischen Ursprung zu geben. Der Irrthum dieser Ansicht ist jetzt allgemein anerkannt, und wenn der Name des Busketus etwas fremdartig klingt, was bei dem damaligen Zustande der italienischen Sprache übrigens nicht auffallen kann, so hat jedenfalls der zweite Baumeister, Rainaldus **), einen Namen von ganz abendländischem Klange. Da die ihn betreffende Inschrift sich an der Façade befindet, die ohne Zweifel erst am Ende des Baues gemacht wurde, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass Rainaldus der spätere beider Meister war.

*) Dass Busketus wirklich Baumeister des Domes gewesen, was Rumohr a. a. O. S. 205 bezweifelt, geht aus zwei Inschriften hervor, welche ihn mit dem Dädalus vergleichen, den glänzenden Tempel und die Pracht der Säulen als Zeugen seines Lobes aufzählen, von seiner Kunst sprechen, und namentlich die mechanischen Vorrichtungen rühmen, vermöge welcher zehn Jungfrauen heben, was kaum tausend Joch Ochsen bewegen, kaum das Meer in Schiffen tragen können. Cicognara a. a. O. II. 93. 94.

**) Hoc opus eximium, tam mirum, tam pretiosum
Rainaldus prudens operator et ipse
Magister constituit mire, solerter et ingeniose.



Pisa, Dom.

Jedenfalls ist das Gebäude nicht vorwaltend byzantinisch; es schliesst sich vielmehr an den Basilikentypus an, hat denselben nur regelmässiger angewendet und weiter ausgebildet. Das Langhaus ist, wie in St. Paul und St. Peter in Rom, fünfschiffig, aber die Seitenschiffe tragen eine Empore, das Querschiff tritt selbstständig und bedeutsam hervor, der Chor besteht nicht bloss, wie dort, in einer Concha, sondern in einem grösseren Raume, an den sich erst die halbkreisförmige Altarnische anschliesst. Die Kreuzgestalt ist daher im Grundrisse vollständig ausgebildet; sie tritt auch in der äusseren Erscheinung mächtig hervor, indem sich auf der Vierung des Kreuzes eine Kuppel erhebt, welche diese Stelle als den Mittelpunkt der vier Kreuzarme kräftig betont. Auch noch in einem feineren, weniger wirksamen Zuge spricht sich die Sorgfalt aus, mit welcher der Meister die Kreuzform behandelte. Er hat nämlich den Kreuzarmen an ihrer Façade eine Nische, ähnlich wie dem Chore, wenn auch von kleinerem Umfange, gegeben, und dadurch diese drei oberen Arme, im Gegensatze gegen das Langhaus, als verwandt, und doch auch wieder, da die Kreuzarme länger sind als der Chor, in ihrer Verschiedenheit bezeichnet. Auch im Inneren ist die Kreuzgestalt anschaulich, indem von den Säulenreihen des Langhauses wenigstens eine sich um die Kreuzarme herumzieht, und auch ihnen Seitenschiffe giebt. Nur ist die Anordnung hier nicht

consequent, indem die Empore des Langhauses ununterbrochen und geradlinig über die Oeffnung der Kreuzarme zum Chore fortschreitet, und so für den perspektivischen Anblick sie ganz verdeckt. Die Chornische, welche, freilich erst im dreizehnten Jahrhundert, mit einer kolossalen Mosaikgestalt geschmückt ist, ist also auch hier der Abschluss des ununterbrochen fortlaufenden Säulenganges. Es scheint, dass der Meister sich von dem italienischen Gebrauche seiner Zeit, der keine Kreuzschiffe anwendete, nicht zu weit entfernen wollte. Die Säulen sind von verschiedenem Material, aus antiken Gebäuden genommen, zum Theil, wie wir wieder aus Inschriften erfahren, über Meer herbeigeführt *). Die Verschiedenheit ihrer Höhe ist aber durch Auswahl und durch allmäliges Zu- und Abnehmen ihrer Basamente geschickt verdeckt. Die Kapitäle sind durchweg nach korinthischem oder römischem Vorbilde, die Basen attisch geformt, die Seitenschiffe gewölbt, das Mittelschiff mit gerader Decke versehen. Die Deckplatte der Kapitäle ist ziemlich hoch, die Bögen sind nach antiker Weise ohne Abrundung ihrer Ecken geblieben, von weissem Marmor gewölbt, mit einem Plättchen besetzt, die Wände mit weissem und schwarzem Marmor wechselnd ausgelegt. Die Dimensionen sind bedeutend, die Breite des mittleren Schiffes über 39, die Höhe desselben 101 Fuss, die ganze Länge 292, die des Kreuzschiffes 218 Fuss **).

*) In der einen wird zwar ziemlich dunkel von Busketus gerühmt, dass der Ruf der Säulen, die er aus Meeresgrunde gezogen (pelagi quas traxit ab imo), ihm zu Statten komme, in der anderen, bei der Erwähnung seiner mechanischen Vorrichtungen, deutet aber die Bemerkung, quod vix potuit per mare ferre ratis, unzweifelhaft auf die Herbeiführung durch Schiffe. Cicognara a. a. O. S. 93, 94. Von den 70 Säulen sind 56 von Granit, 14 von Marmor.

**) Die Maasse nach Quatremère de Quincy, Geschichte der berühmtesten Architekten, übersetzt von Heldmann.

Die Beleuchtung ist sehr ausreichend, das Ganze macht durch den Schwung der ununterbrochen fortlaufenden Bögen, durch die mehrfachen Säulenreihen, durch den farbigen Glanz des Marmors einen würdigen und doch heiteren Eindruck, der sich sehr von der dunklen Leere der bisherigen italienischen Kirchen unterscheidet. Es ist die Basilika, aber in schönster, edelster Entwickelung.

Nicht minder glänzend und regelmässig ist die Ausstattung des Aeusseren. Auch hier ist Alles mit farbigem Marmor geschmückt. Drei Reihen von Halbsäulen, den Seitenschiffen, der Empore, dem Oberschiffe entsprechend, ziehen sich um das ganze Gebäude, um Langhaus, Kreuzschiff, Chor herum, und schliessen sich an die Ausstattung der Façade an, bei welcher, der Dachhöhe der Seitenschiffe entsprechend, ein viertes Stockwerk dazwischentritt. Die den Emporen entsprechende Säulenreihe trägt, in antiker Weise, gerades Gebälk, die übrigen Reihen bilden Arcaden, eine Verschiedenheit, welche die sonstige Gleichförmigkeit durch ihren rhythmischen Wechsel belebt. An der Chornische und an der Façade treten an die Stelle blosser Halbsäulen Arcaden von freistehenden Säulen. Auch hier ist im Ganzen alles antik, die Gesimse haben sogar den Eierstab.

Es kann sein, dass diese dekorative Ausstattung der äusseren Mauern mit verschiedenartigem Marmor am Pisaner Dome nicht zuerst angewendet, sondern schon länger in Toscana üblich war. Dieser Schmuck, der durch den Reichthum an edeln Steinarten, und namentlich durch die Nähe der Marmorbrüche von Carrara, sehr begünstigt wurde und überdies dem heiteren, auf das Malerische gerichteten Sinne dieser Gegend so sehr zusagte, dass er sich hier noch lange und ungeachtet des Wechsels verschiedener Style erhielt, findet sich auch an einigen Kir-


S. Miniato.

chen, wo er älter oder doch gleichzeitig mit dem Pisaner Dome zu sein scheint. Bei der schönsten dieser Kirchen, der schon erwähnten von S. Miniato al monte bei Florenz, können wir zwar nicht annehmen, dass die reiche und harmonische Marmorbekleidung der Façade aus der Stiftung des Jahres 1013 stammt. Nur die Anlage der Kirche, nicht diesen Schmuck, werden wir dieser frühen Zeit, wo die Plastik in Italien im höchsten Grade verwildert war, zuschreiben können. Wohl aber wird er der Vollendung des Pisaner Domes gleichzeitig und vielleicht selbst älter sein. Denn die einigermaassen ähnliche Façade der Hauptkirche zu Empoli trägt das inschriftliche Datum von 1093 *), und doch scheint sie einen Fortschritt der Sculptur gegen die übrigens schönere und wahrhaft ausgezeichnete Façade von S. Miniato zu verrathen, so dass diese in eine noch frühere Zeit hinaufgerückt wird. Auch an den Kirchen S. Paolo in vipa d'Arno in Pisa, S. Frediano und S. Salvadore in Lucca, und an der Abtei auf dem Wege von Florenz nach Fiesole ist ein ähnlicher Schmuck in sehr alterthümlichen Formen. Wie an dem Pisaner Dom und in noch höherem Grade sind hier die Elemente dieser Decoration antiken Ursprungs, selbst kannellirte Pilaster, die

*) Rumohr a. a. O. S. 206: Hoc opus eximii prepollens ante magistri — bis novies lustris annis jam mille peractis — et tribus ceptum post natum virgine verbum.

sonst im italienischen Mittelalter nicht üblich sind, finden sich daran, der Eierstab und ähnliche feinere antike Motive kommen neben den Bandverschlingungen des Mittelalters vor *). Auch hier besteht der untere Theil der Façaden gewöhnlich aus mehreren Arcaden, wie am Pisaner Dome, nur dass an diesem sieben, bei jenen kleineren Kirchen aber fünf Arcaden angebracht sind, von denen drei die Portale enthalten und zwei dieselben verbinden, während der obere Theil mit blinden Arcaden oder auch wohl, wie in S. Miniato, mit Halbsäulen unter einem Architrav ausgestattet ist. Die Marmorbekleidung giebt immer eine Betonung der architektonischen Gliederung, zugleich herrscht aber eine malerische Freude an der Farbe, welche die Einfügung von Wandfeldern, namentlich von Rauten, unter den Bögen der blinden Arcaden liebt. Es ist also überall dieselbe Tendenz, welche auch in der Decoration des Pisaner Domes durchgeführt ist, so dass, wenn jene anderen Façaden wirklich älter sind, den Pisaner Meistern in dieser Beziehung nicht das Verdienst der Erfindung zusteht. Aber jene Façaden sind doch nur eine äusserliche Bekleidung älterer Kirchen, und diese haben keineswegs die architektonische Ausbildung des Domes, sie können demselben daher im Ganzen nicht zum Vorbilde gedient haben **).

Allein eben so wenig sind die Meister desselben einem auswärtigen Vorbilde gefolgt. Es mag sein, dass die

*) So namentlich an der Façade von St. Frediano in Lucca.

**) Wenn Rumohr a. a. O. in dem Dome von Pisa nicht das erste Symptom wiederaufstrebender Kraft, sondern „die blosse Nachblüthe zweier Bauschulen, welche seit dem Jahre 1000 in Toscana bereits sehr viel erreicht hatten“, nämlich einer florentinischen und einer lucchesischen, erkennen will, so ist das eine gewagte und mit nichts begründete Behauptung, da jene Façadendecoration noch nicht eine Architektur bildet, und das grosse Verdienst harmonischer Entwickelung des Grundplanes dem Pisaner Dome ganz ausschliesslich bleibt.

Pracht byzantinischer Kuppeln die seefahrenden Pisaner gereizt hat, ihrer Kirche einen ähnlichen Schmuck zu verschaffen, dass vielleicht selbst die kleinen Nischen der Kreuzarme durch den Hinblick auf ähnliche, obgleich wesentlich verschiedene Anordnungen orientalischer Kirchen entstanden sind. Aber alles dies waren nur leichte Anregungen, der Gedanke, der Zweck des pisanischen Meisters war ein ganz anderer, durchaus abendländischer; er hat dieselbe Tendenz, dieselben Details, wie seine Vorgänger. Selbst die Kuppel ist nicht bloss anders verwendet und von anderer Wirkung, sondern auch technisch anders construirt, wie die Kuppel der Sophienkirche, wie die von S. Vitale und von S. Marco. Sie ist eine hier zum ersten Male angewendete Erfindung, das Vorbild der späteren abendländischen Kuppeln. Das ganze Gebäude bleibt eine Basilika, wie man sie bisher hatte, nur dass die Elemente, die zerstreut neben einander lagen, geordnet und in ein System gebracht sind. Es galt den Ausdruck des Architravbaues, der in den antiken Gliedern lag, mit der Anwendung des Bogens zu verschmelzen, dem Grundplane der Basilika statt seiner bisherigen Formlosigkeit einen bestimmten Gedanken unterzulegen, einen Ausdruck der Einheit für ihn zu finden. Der Gebrauch mannigfaltiger Fragmente alter Pracht zum Schmucke seiner Gebäude war dem Italiener zur anderen Natur geworden. Es war daraus eine decorative Richtung entstanden, die sich begnügte, die Façade in einer der übrigen Kirche fremdartigen Weise zu schmücken. Es kam jetzt darauf an, diesem Schmuck eine Rechtfertigung zu geben, ihn mit der ganzen Construction in Uebereinstimmung zu bringen. Diese Aufgabe haben die Meister des Domes in vielen Beziehungen sehr befriedigend gelöst. Die Ausbildung der Kreuzgestalt, die Anwendung der Kuppel als des sprechenden Symbols der Einheit des Gan-

zen, die Emporen als ein genügendes Motiv für die Anlage mehrerer Stockwerke, durch welche die Höhenrichtung möglichst mit dem Prinzip der Säule ausgeglichen werden konnte, die diesem Inneren entsprechende Gestaltung des Aeusseren, dies Alles sind Verdienste dieses Gebäudes, die ihm kein anderes dieser Zeit streitig machen kann. Es spricht zuerst und schon in sehr bestimmter Weise die Tendenz der italienischen Kunst aus. Die antiken Elemente sind völlig beibehalten, die Horizontallinien herrschen vor und bilden den ganzen Bau. Selbst an der Façade sind sie ununterbrochen; von den sieben grossen Bögen, welche das unterste und bedeutsamste Stockwerk bilden, erhebt sich nur der mittlere um ein Geringes, die sechs anderen sind völlig gleich, erscheinen als die unbedingte Fortsetzung der Bogenreihen der Seitenwände. Aber diese antiken Formen haben ihren Ernst verloren, die strenge, rechtwinkelige Verbindung des Architravs mit den verticalen Linien der Säulen kommt nur untergeordnet zur Anwendung, an den bedeutendsten Stellen ist sie durch den weichen Fortschwung der Bögen verdrängt. Die Gesimse selbst geben zwar horizontale Linien, aber nicht mit der Kraft des antiken Gebälkes, sondern als leichte, schattenlose Bänder.

Es ist sehr merkwürdig, dass der Gedanke, den Glockenthurm mit der Kirche zu verbinden, auch jetzt nicht entstand. Er widerstrebte offenbar dem Gefühle der Italiener; die Verbindung der niedrigeren Kirche mit dem höheren Thurme, die dadurch bedingte Zuspitzung desselben, war für sie zu complicirt, sie wollten etwas Einfacheres, Klareres, mehr dem antiken Geiste Entsprechendes haben, sie duldeten nur parallele Linien, rechte Winkel, höchstens den Kreis. Daher bildeten sie auch ihre Thürme durchweg nur als viereckige *), rechtwinkelig gedeckte Massen, die sich eben

*) Eine Ausnahme von dieser Regel, für die wir keine Erklärung

dadurch nicht mit dem Gebäude vereinigen liessen, sondern selbstständig blieben. Deshalb war ihnen aber die Aneignung der Kuppel um so wichtiger, da sie der in der ganzen Anlage der Basilika begründeten Höhenrichtung einen Abschluss gab, ohne der Beibehaltung der Horizontale im Wege zu stehen. Wir werden bald sehen, dass sie immer mehr in Aufnahme kam, und sich mit den abweichenden baulichen Richtungen der anderen Provinzen vereinigte.

Rom war in solchem Zustande der Dürftigkeit und Erniedrigung, dass grössere Bauwerke fast gar nicht unternommen wurden. Wo es geschah, behielt man den Basilikenstyl unverändert bei. In einzelnen Fällen finden wir sogar noch antike Formen mit Reinheit und Geschick behandelt, wie dies namentlich das schöne, fast noch antike Portal am Kloster zu Grotta ferrata, aus der Zeit des heiligen Nilus im zehnten Jahrhundert stammend *), ergiebt, bei dem indessen vielleicht auch byzantinische oder süditalische Mönche mitwirkten. Gewöhnlich aber wurden die Bauten mit der Rohheit behandelt, von der das bereits erwähnte Haus des Nicolaus ein Beispiel gab. Auch in Toscana hielt man, wie wir gesehen haben, wenn auch mit frischerem Sinne, an den antiken Vorbildern fest, während in den anderen Provinzen mehr oder minder neue Formen aufkamen. Nur in Venedig hatte die byzantinische Kunst einen bedeutenden Einfluss, in der Lombardei dagegen finden sich Formen, welche auch in den nördlichen Ländern vorherrschen, deren Ursprung zweifelhaft sein mag, deren Ausdruck aber entschieden dem nordischen Geiste

haben, bilden nur die Thürme an den Kirchen zu Ravenna, indem sie kreisrund sind.

*) Eine Abbildung bei Gailhabaud, Monuments anciens et modernes, Vol. II.

entspricht. Dahin gehört zunächst das Würfelkapitäl, und zwar nicht mehr, wie früher, in der Marcuskirche von Venedig und in Santa Fosca auf Torcello in der byzantinischen Form einer umgekehrten, abgestumpften Pyramide, sondern, wie im Norden, mit senkrecht gestellten Seitenflächen. Es ist in diesen Gegenden von Italien sehr viel, aber doch seltener, als in Deutschland, und immer nur neben korinthisirenden oder ganz phantastischen Kapitälen gebraucht. So in Genua in den Unterkirchen von S. Tommaso und S. Lazaro, in Bologna im Kloster S. Stefano, und zwar besonders in der dazu gehörigen Kirche S. Pietro e Paolo, in Santa Giulia in Brescia in einem der älteren longobardischen Kirche angefügten Theile. Auch auf der Insel Murano in den venetianischen Lagunen kommt es in sehr einfacher und alterthümlicher Weise vor. Häufiger ist es mit phantastischen Thiergestalten geschmückt, wie in der Krypta von St. Zeno in Verona, häufig auch, wie in S. Ambrogio, S. Celso und S. Eustorgio zu Mailand, in S. Michele zu Pavia und an vielen anderen Orten, zu einem breiten, niedrigen Kapitälgesimse der Pfeiler umgestaltet.

Sehr viel verbreiteter, wenn auch ebenfalls nicht so allgemein, wie in Deutschland, ist die Ausstattung des Aeusseren mit Lisenen und dem Rundbogenfriese. Wo diese einfache, aber gefällige Anordnung erfunden ist, möchte sich schwerlich ermitteln lassen; byzantinischen Ursprungs scheint sie nicht *), sondern durch eine Umbil-

*) Obgleich man den Rundbogenfries früher (z. B. Büsching) schlechtweg die neugriechische Verzierung nannte. Kugler erinnert zwar (Handbuch, 2. Ausg. S. 426) mit Recht daran, dass sie auf dem Fussgestell des Theodosischen Obelisken in Byzanz, bei Agincourt Sculptur Taf. X. Nro. 5, vereinzelt vorgekommen sei; eine nähere Untersuchung des Monumentes würde indessen vielleicht ergeben, dass sie eine andere Bedeutung hat, als der Zeichner ihr beigelegt hat.

dung der römischen blinden Arcaden *), und daher wohl eher in Deutschland, wo der Mangel an Säulen zu dieser Abbreviatur führte, als in Italien entstanden. Wie dem aber auch sei, sie ist über das ganze Festland Italiens, von den Alpen bis zu den südlichen Küsten, verbreitet, nur in Rom und Toscana seltener, als in den übrigen Gegenden **). Daneben kam nun aber eine andere Art Verzierung des Aeusseren auf, welche vorzugsweise im nördlichen Italien angewendet wurde, die nämlich mit Gallerien kleiner freistehender Säulen, welche unter dem Dache der Seitenwände, an der Concha des Chores, und besonders auch an der Façade angebracht wurden. An Chor und Façade fanden wir sie schon am Dome zu Pisa, hier jedoch in Verbindung mit den blinden Arcaden, von denen das ganze Gebäude in allen Stockwerken umgeben ist. Später dagegen bilden diese Arcaden nur vereinzelte Streifen, welche die übrigens nackten oder nur mit Lisenen verzierten Wände durchschneiden oder bekrönen. Offenbar sind sie eine Abbreviatur antiker Peristyle und als eine Gelegenheit beliebt, Säulenfragmente, besonders auch edler Steine, anzubringen; indessen gewährten sie auch den Nutzen eines Umgangs um die oberen Theile der Mauer. In auffallender Grösse und mit deutlicher Hindeutung auf den Peristyl finden wir

*) Dies scheint sehr augenscheinlich an dem Bau des Erzbischofs Poppo am Dome zu Trier (1047), wo der Rundbogenfries gewissermaassen als Vermittelung zwischen dem geraden Architrav des unteren und der vollen Arcade des oberen Stockwerks vorkommt, auch noch sehr grosse Dimensionen hat. Schmidt (Trierische Baudenkmäler, Heft II, S. 53) ist der Meinung, dass dies das älteste Beispiel in Deutschland sei, auch weiss ich in der That kein älteres anzuführen. Rumohr (Ital. Forsch. III, S. 173) nimmt das Erscheinen des Rundbogenfrieses in Italien um das Jahr 1100 an.

**) Z. B. in S. Nicolo in Bari (Gally Knight Italy I, Taf. 33), in San Pelino in den Abbruzzen (Leer, illustrated excursions in Italy, Lond. 1846, Tab. 11), endlich in S. Ciriaco in Ancona.

solche Arcaden an der Kirche S. Donato auf der Insel Murano bei Venedig *). Die Kirche ist eine einfache Basilika aus früher Zeit dieser Epoche, und nur ihre Rückseite, welche an einem Kanale liegt und deshalb die sichtbarste Stelle ist, hat nicht etwa blosse Zwerggallerien, sondern zwei Stockwerke grosser Säulen erhalten, welche die Chornische und die Schlusswände der Seitenschiffe ganz bekleiden **). Als ein Beispiel der gewöhnlichen Art dieses Schmuckes in noch mässiger Weise will ich die schon genannte Abteikirche St. Zeno in Verona anführen, die, wie wir inschriftlich wissen, im Jahre 1138 hergestellt und ausgeschmückt wurde ***). Hier ist die Façade, deren Umriss dem Durchschnitte des dreischiffigen Langhauses entspricht, durchweg von Lisenen, und zwar in ziemlich schmalen Zwischenräumen, durchzogen, welche oben durch einen sehr



St. Zeno, Verona.

*) Abbildung bei Hope tab. 58.

**) Im Fussboden der Kirche findet sich die Jahreszahl 1111, welche sich zwar bloss auf die Herstellung dieses Theiles bezieht, aber doch eine Hinweisung auf eine Zeit der Ausschmückung giebt, in welcher auch der Chor jene Hallen erhalten haben mag. Das eigenthümliche zickzackartige Ornament des Frieses zwischen beiden Stockwerken dieser Halle deutet auf eine ziemlich frühe Zeit.

***) Die bereits oben angeführte, unter Anderen bei Orti Manara a. a. O. abgedruckte Inschrift vom Jahre 1178 rühmt von dem darin genannten Abte, dass er den Thurm geschmückt und Balcones novas super balcones veteres errichtet habe. Da der Thurm keine Balkone im modernen Sinne des Wortes, wohl aber mehrere solcher offenen Säulenhallen hat, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass diese mit dem Worte „Balcones“ bezeichnet sind.

wohlgebildeten Rundbogenfries verbunden sind. Sie hat nur ein Portal und ebenso nur Ein Fenster und zwar dies kreisförmig, ein Glücksrad bildend. Unter demselben bezeichnet ein Horizontalgesims mit dem Rundbogenfriese die Höhe der Seitenschiffe, oberhalb desselben ein gleiches Gesims die Decke des Mittelschiffes; neben dem Bogen des Portals beginnt nun auf beiden Seiten eine Zwerggallerie, die aber, da sie durch die Lisenen durchschnitten wird, nur zwischen denselben vereinzelte, durch eine Säule getheilte Doppelöffnungen bildet, und in dieser Weise sich an den Seitenmauern umherzieht. Da diese Gallerie eine wirkliche Vertiefung bildet, also beschattet ist und kräftiger wirkt, als die bloss der Wand angehefteten Lisenen, da ihre horizontale Linie diese durchschneidet, so ist das verticale Element, obgleich durch jene hohen und zahlreichen Wandstreifen angedeutet, nur untergeordnet. Der Eindruck dieser Façade ist mithin auch hier, trotz der Verschiedenheit der Formen, ein sehr ähnlicher wie an jenen toscanischen Kirchen, nähert sich wenigstens ihnen mehr als den Bauten des Nordens.

Wir bemerken an dieser Façade sogleich eine andere Eigenthümlichkeit des italienischen Styls, die an vielen Kirchen vorkommt. Vor dem Portale befindet sich nämlich eine Art Vorhalle, die aber nur aus zwei freistehenden, auf dem Rücken von Löwen ruhenden Säulen besteht, welche über ihrem Kapitäl mit der Wand verbunden sind, und so eine kleine gewölbte Ueberdachung des Eingangs bilden. Es ist offenbar derselbe Gedanke, wie bei den Vorhöfen und Säulenhallen der alten Basiliken; es schien nicht würdig, dass man gleich in das Heiligthum eintrete. Aber man hatte sich, nachdem die kirchlichen Einrichtungen, welche jene weitläuftigeren Zugänge nöthig machten, ausser Gebrauch gekommen waren, auf das kürzeste Maass be-

schränkt. Offenbar war diese Anordnung organischer. Jene Säulenhallen der alten Basiliken stehen, da sie sich über die ganze Breite der Façade erstrecken und von deren Höhe überragt werden, mit ihnen in keinem nothwendigen inneren Zusammenhange, sie erscheinen als ein fremdartiger Zusatz. Diese kleinere Vorhalle dagegen wurde durch ihre Beziehung zum Portal ein Theil desselben und stand dadurch mit dem Ganzen in besserer Verbindung. Auch fehlte es der Façade, da sie eine blosse Fläche, den Durchschnitt des inneren Gebäudes, bildete, an einem plastisch vortretenden kräftigen Theile, welcher ihr durch diese Vorhalle, freilich nur in geringerem Grade, verliehen wird. Daher suchte man auch weiterhin die Bedeutung dieses Vorbaues zu verstärken, indem man ihm zwei Stockwerke, über dem Portal einen bedeckten Balkon gab *). Sehr eigenthümlich ist es dabei, dass diese Säulen niemals, bis die Vorhalle durch die weitere Entwickelung des Styls überhaupt eine andere Gestalt bekam, unmittelbar auf dem Boden, sondern stets auf dem Rücken von Löwen stehen. Man kann in dem Gebrauche dieses Symbols eine Andeutung der Macht der Kirche oder eine ähnliche symbolische Beziehung finden **), es lag aber doch auch eine architektonische Nöthigung zum Grunde, indem man durch diesen plastischen Schmuck der allzusehr verkürzten Vorhalle eine grössere Bedeutung verlieh.

Auch die Rose, als einziges Fenster der Façade, welche wir an St. Zeno bemerken, ist eine charakteristische und oft wiederkehrende Eigenthümlichkeit der italienischen Bau-

*) So an den Domen von Modena, Ferrara, Parma, Piacenza, Cremona.

**) Carl Borromeo befiehlt in den Vorschriften über den Kirchenbau, die Thürme mit Löwen zu verzieren, nach dem Beispiele des Salomonischen Tempels, um dadurch die Wachsamkeit der Vorsteher anzudeuten. Vgl. auch Abth. I., S. 368 und S. 372.

ten dieser Epoche. Der nordische Styl musste die Façaden mit der verticalen Richtung der Thürme in Einklang bringen; er fand daher die länglichen Fenster geeignet und hob an ihnen durch die Gruppirung höherer und niedrigerer Oeffnungen die aufstrebende Tendenz heraus. Daher kam denn im Norden erst später, als diese Tendenz sich fast im Uebermaass geltend machte, im gothischen Style, die Kreisform als eine Ausgleichung der senkrechten mit den unentbehrlichen wagerechten Linien in Aufnahme. Bei den italienischen Kirchen verhielt es sich umgekehrt. Hier, wo die Thürme fehlten, wo man dem Gebäude den Ausdruck des Wagerechten möglichst erhalten wollte, war schon die unentbehrliche senkrechte Gestalt des Portals bedenklich, man fühlte das Bedürfniss, ihre Bedeutung zu schwächen, konnte daher ein hohes schlankes Fenster, welches dieselbe gesteigert hätte, nicht brauchen, und fand vielmehr das Rosenfenster als eine milde Vermittelung sehr geeignet. Bei der Marmorbekleidung der toscanischen Kirchen fiel dieser Grund fort, weil die Portale von einer Bogenreihe zusammengefasst und als untergeordneter Theil eines horizontal geschlossenen Stockwerks behandelt waren, daher kommt das Kreisfenster bei diesen Kirchen sehr viel seltener vor *). Alle diese Formen tragen dazu bei, diesen italienischen Façaden nicht den ernsten kräftigen Charakter der nordischen Münster, sondern ein heiteres, freundliches Ansehen zu geben.

Die Ausbildung der Kreuzgestalt, vielleicht die wichtigste Eigenthümlichkeit des Pisaner Domes, fand nicht leicht Eingang. Das einzige Beispiel einer Nachahmung in dieser Beziehung giebt unter den älteren Kirchen S. Ciriaco, der Dom von Ancona, wahrscheinlich am Ende des elften

*) Soviel ich weiss, und abgesehen von späteren gothischen Bauten, nur an der Cathedrale von Carrara.

Jahrhunderts erbaut *). Man hat auch diese Kirche eine byzantinische genannt, weil sie eine Kuppel hat und sich durch die Kürze ihres Langhauses dem griechischen Kreuze nähert, oder weil man aus ihrer geographischen Lage auf byzantinischen Einfluss schloss **). Allein auch sie ist in jeder Beziehung eine Basilika, mit offenem Dachstuhl, mit niedrigen Seitenschiffen, mit antiken Säulen und korinthisirenden Kapitälen, und ihre Abweichungen von der üblichen Form der damaligen Zeit erinnern so sehr an den Pisaner Dom, dass eine Herleitung von demselben wenigstens viel wahrscheinlicher ist, als die aus byzantinischer Kunst. Namentlich ist das Kreuzschiff wie das des Pisaner Doms mit Seitenschiffen und Conchen versehen, und auch die Kuppel ist nicht nach byzantinischer Weise, sondern wie die des Pisaner Doms auf polygoner Grundlage construirt. Allerdings ist es ungewöhnlich, dass das Langhaus dem Chore in seiner ursprünglichen Gestalt (denn er ist später verlängert) fast gleich kam; allein diese ohne Zweifel durch lokale Gründe hervorgebrachte Anordnung

*) Abbildungen bei Agincourt Taf. 25, Nro. 35 — 39. Taf. 67, 10 die Kuppel. Taf. 68, 21 und 69, 28 Säulen. Vgl. auch eine grössere Abbildung des Aeusseren bei Gally Knight Italy. Die Annahme der Erbauungszeit stützt sich neben anderen Gründen darauf, dass die Deposition der Reliquien des h. Marcellinus schon im Jahre 1097 erfolgte (Gally Knight a. a. O. und Ricci, Memorie storiche delle arti della Marca d'Ancona, I., p. 30). Vasari's Nachricht im Leben des Margheritone, wonach dieser Künstler des dreizehnten Jahrhunderts die Zeichnung der Kirche gemacht haben soll, ist ohne Zweifel irrig; höchstens kann das später hinzugefügte Portal von ihm herstammen.

**) Sogar der Umstand, dass sie einmal vorübergehend, zum Schutze gegen Saracenen, Venetianer und zuletzt gegen Friedrich I. mit dem Kaiser von Konstantinopel in Verbindung trat und byzantinische Besatzung einnahm, hat man damit in Verbindung gebracht, obgleich dies erst in der Mitte des zwölften Jahrhunderts, also zu einer Zeit geschah, wo allen Vermuthungen nach die Kirche längst bestand. (Vgl. Saracini, Memorie storiche d' Ancona. Roma 1675.)

führt doch auch hier noch keinesweges zu der Gestalt eines griechischen Kreuzes oder noch weniger zu weiterer Aehnlichkeit mit byzantinischen Kirchen.

Während alle diese Kirchen noch den Basilikentypus mit gerader Decke oder offenem Dachstuhle beibehalten, kam nun auch in der Lombardei die Anlage gewölbter Kirchen auf. Der früheste Bau, bei dem wir sie wahrnehmen, ist der Dom von Modena, der, wie wir genau wissen *), im Jahre 1099 begonnen und im Jahre 1106 schon soweit gediehen war, dass die Reliquien des h. Geminian darin deponirt werden konnten, obgleich erst im Jahre 1184 eine, bei der gelegentlichen Anwesenheit eines Papstes ertheilte Weihe berichtet wird. Die Nachrichten, welche wir über den Hergang dieses Baues besitzen, sind nicht ohne Interesse. Modena war keinesweges eine Stadt von der Bedeutung und Macht wie Venedig oder Pisa; es handelte sich nicht um ein Denkmal der städtischen Grösse, sondern nur um die unvermeidlich gewordene Erneuerung der baufälligen Kathedrale. Aber man fühlte doch die grosse Wichtigkeit der Sache, man behandelte sie als eine allgemeine Angelegenheit der Stadt. Man suchte nach einem zu so grossem Werke geeigneten Manne, man pries es als eine Gnade Gottes, als man endlich in der Person

*) Ausser der in der folgenden Note angegebenen Chronikenstelle befindet sich am Chore eine ausführliche Inschrift, welche die Gründung erzählt. Auch hier wird das Jahr 1099 genannt und die Kirche so wie der Baumeister hochgepriesen.

Marmoribus sculptis domus haec micat undique pulchris.
Ingenio clarus Lanfrancus doctus et aptus —
Est operis princeps hujus rectorque magister.

Der Verfasser der Inschrift, Baccalinus, damals Massarius, Kirchenvorsteher, rühmt sich zugleich, dass er das Werk machen lassen. Auch die Weihe ist durch eine an der Façade befindliche grosse Inschrift festgestellt. Vgl. Osten, in der Wiener Bauzeitung 1848, Lit. u. Not. Bl.

eines gewissen Lanfranchus einen, wie der Chronist sagt, wunderbaren Baumeister aufgefunden hatte *), man beging die Grundsteinlegung mit grosser Feierlichkeit. Est ist ein höchst bedeutender Bau, würdig, ernst, imponirend **). Der Grundplan ist fast noch derselbe wie in den früher genannten Kirchen St. Zeno und S. Miniato, dreischiffig, ohne Kreuzschiff mit einer bedeutenden, die ganze Breite der Kirche einnehmenden Krypta, welche, wenig vertieft, fast eine Fortsetzung des Schiffes bildet, während der Chor nur durch hohe Treppen von den Seitenschiffen aus zugänglich ist und mit drei Conchen abschliesst. Die reichere Planordnung des Pisaner Doms ist also noch nicht adoptirt, auch die Kuppel fehlt noch. Dagegen ist die Anordnung des Inneren eine ganz abweichende und neue. Die ganze Kirche ist nämlich gewölbt, und zwar mit quadraten Gewölben, so dass auf zwei Gewölbfelder der Seitenschiffe je eines im Mittelschiffe kommt. Die Quergurten dieser mittleren Wölbung sind stark und steigen von brei-

*) Translatio St. Geminiani bei Murat. Scr. rer. Ital. VI., p. 88. Anno itaqua MXCIX ab incolis praefatae urbis quaesitum est, ubi tanti operis designator, ubi talis structurae aedificator inveniri posset; et tandem Dei gratia inventus est vir quidam nomine Lanfranchus, mirabilis aedificator, cujus consilio inchoatum est a populo Mutinensi ejus Basilicae fundamentum. Tiraboschi und Fiorillo (Gesch. d. z. K. II., pag. 240) schliessen aus der Art der Erzählung mit Recht, dass Lanfranchus kein Modeneser gewesen, es liegt aber kein Grund vor, ihn (wie Fiorillo will) für einen Deutschen zu halten. Sein Name lässt auf italienischen Ursprung schliessen, auf einen Lombarden, da diese, wie wir aus der Baugeschichte des Klosters Montecassino bei Leo von Ostia wissen, selbst im südlichen Italien als Bauleute berühmt waren. Eher kann man deutschen Ursprung bei dem unten näher zu erwähnenden Bildhauer Viligelmus annehmen.

**) Abbildungen bei Osten a. a. O., Taf. 31 — 35, bei Agincourt Taf. 73, Nro. 16, 30, 39, 40 und 42. Façade, Taf. 64, Nro. 12, innere Anordnung, Taf. 42, Nro. 4. Hope t. 69 die Apsis. Gally Knight I., Taf. 40.

ten Pilastern auf, die sich vom Boden auf bis zum Gewölbanfange ununterbrochen erheben. Mit den Pfeilern, an denen diese Pilaster vortreten, alterniren regelmässig Säulen. Ueber den Rundbögen, welche diese Pfeiler und Säulen verbinden, ist als zweites Stockwerk je eine Arcade, mit drei von ihr umfassten kleineren Bögen angebracht, welche aber nicht einer Empore angehört, sondern ein eigentliches Triforium bildet. Die Seitenschiffe erheben sich nämlich so hoch, dass die Scheitel ihrer Gewölbe mit den Kapitälen der Pilaster des Mittelschiffs in gleicher Höhe liegen; der Raum hinter jenem Triforium liegt daher auch unter diesen Gewölben. Dagegen haben die Quergurten der Seitenschiffe nur die Höhe der Scheidbögen, und tragen nur vermittelst einer darauf gesetzten Wand, in welcher wiederum ein Triforium, jenem des Mittelschiffs gleich, angebracht ist, die Wölbung selbst. Die Verhältnisse sind durchaus regelmässig und nicht unbedeutend. Die Breite des Mittelschiffs 32, die der Seitenschiffe 19′ 2″, die der Pfeiler 17′ 7″, die Höhe des mittleren Gewölbes unter dem Schlusssteine 64, die der Seitenschiffe 39 rheinländische Fuss. Die Ausstattung des Aeusseren entspricht genau der Anordnung des Inneren. Die Wände der Seitenschiffe, des Chors und der Façade sind nämlich durch Halbsäulen, deren Abstand der inneren Pfeilerstellung entspricht, in Arcaden abgetheilt, in deren Bögen aber jene Triforien sich wiederholen, die hier einen Umgang um das ganze Gebäude bilden, unter welchem ein Rundbogenfries die untere Mauer als ein besonderes Stockwerk abschliesst. Die Façade, welche noch einige Verwandtschaft mit der von St. Zeno hat *), ist be-

*) Da die Niederlegung der Reliquien im J. 1106 ohne Zweifel so früh als möglich, also wohl gleich nach Vollendung der Krypta geschah, und die Façade der letzte Theil des Baues gewesen sein wird, so ist sie wohl jünger als die von St. Zeno (1138).

sonders harmonisch, einfach und edel gestaltet. Sie hat drei Portale, vor dem mittleren eine Vorhalle der beschriebenen Art, doch zweistöckig, und neben derselben auf jeder Seite drei durch Pilaster oder Halbsäulen gebildete Arcaden, von denen die mittlere das Seitenportal enthält. Diese Arcaden steigen ungefähr bis zur Höhe der Vorhalle auf, mit der sie dann auch dadurch näher verbunden sind, dass jene Triforien auf derselben Gesimslinie mit dem Balkon der Vorhalle ruhen. Die beiden dieser Lisenen, welche den inneren Pfeilern entsprechen, sind stärker gebildet und steigen ununterbrochen bis zum Dache des Oberschiffs auf, an das sich auch hier die Pultdächer der Seitenschiffe unverdeckt anlegen. Das Oberschiff wächst daher sehr anschaulich aus der Gesammteintheilung des unteren Stockwerks empor. Oberhalb der Vorhalle ist nur eine grosse Rose angebracht, deren Mittelpunkt in der durch das Anstossen der Pultdächer gebildeten Linie liegt, und mithin recht augenscheinlich ein vermittelndes und ausgleichendes Element bildet. Ein Rundbogenfries ist auch hier nur unter den Triforien angebracht, nicht unter den Dächern.

Wir haben also hier einen Bau, der gegen das bisherige einen bedeutenden Fortschritt bekundet, aber sich keineswegs an das Vorbild des Pisaner Baues anschliesst. Er giebt entschieden einen ernsteren Eindruck. Statt der mehrfachen, bloss auf einander gestellten Stockwerke haben wir hier schon eine mehr organische Verbindung, statt der gleichmässigen Säulenreihen eine Gruppenbildung durch alternirende Pfeiler und Säulen, neben den blinden Arcaden auch geöffnete, mit tieferen Schatten, statt der malerischen Wirkung durch bunte Marmorarten eine plastische durch die Form. Man hat sich durchweg weiter von der Antike entfernt. Es findet sich nicht bloss der Rundbogenfries, sondern auch, im Inneren unter den Triforien, ein Fries mit

durchschneidenden Bögen. Die Kapitäle sind zwar zum Theil noch korinthisirend, zum Theil aber historiirt, oder in einer Würfelform, die sich der nordischen nähert, aber schlanker, weicher gebildet ist und die wir auch in anderen lombardischen Bauten wiederfinden werden. Es ist sehr merkwürdig, wie diese verschiedenen Kapitälarten angebracht sind. An den freistehenden Säulen, die auch noch monolith sind, ist das Kapitäl korinthisirend, an den Halbsäulen der aus Backsteinen sehr regelmässig aufgeführten Pfeiler hat es die einfache Würfelform, an den Säulen der Krypta und der Triforien kommen unbestimmtere wechselnde Formen mit phantastischer Sculptur vor. Die Bögen sind zwar eckig geschnitten, aber in zwei Ordnungen, kräftiger, schwerer gebildet, die Oberlichter rundbogig gedeckt, wie es die Höhe der Seitenschiffe mit sich brachte, nicht sehr gross, dagegen ist aber durch eine von ihrem Boden ausgehende bis zum Triforiumgesimse herablaufende Abschrägung der Mauer in sehr eigenthümlicher Weise dafür gesorgt, dass die Lichtstrahlen von Aussen soviel als möglich in's Innere dringen können. Nehmen wir noch die Sculpturen hinzu, von denen ich weiter unten ausführlicher sprechen werde, so können wir nicht verkennen, dass hier eine grössere Aehnlichkeit mit den Bauten der nordischen Länder eintritt, als wir sie in Toskana, als wir sie selbst bisher in der Lombardei gefunden haben. Die wichtigste Neuerung ist endlich die Ueberwölbung des Mittelschiffs, mit Kreuzgewölben, die allerdings auch schon in römischen Bauten, obgleich selten vorgekommen war, die aber doch hier in ganz anderer, consequenterer Weise durchgeführt ist *).

*) Willis (Remarks on the arch. of the middle ages especially of Italy. Cambridge 1845) bezweifelt wegen der Stellung der Fenster, dass dieselben ursprünglich auf Gewölbe angelegt seien, und will die

Ob diese Kirche die erste in Italien war, welche eine so vollständige Ueberwölbung erhielt, wissen wir freilich nicht mit Bestimmtheit, indessen scheinen alle anderen Kirchen, bei denen wir sie finden, neuer *). Zunächst ist der Dom zu Piacenza zu bemerken, der zufolge der an der Façade erhaltenen Inschrift im Jahre 1122 **), mithin zu einer Zeit begonnen wurde, als der Pisaner Dom vollendet oder der Vollendung nahe, der Modeneser jedenfalls schon sehr weit vorgeschritten war. Da ist es denn sehr bemerkenswerth, dass er von beiden angenommen zu haben scheint. Nicht bloss die Kuppel, sondern auch der Grundplan schliesst sich an die Kirche von Pisa an. Wie diese hat er die Kreuzgestalt, mit weit vortretenden, dreischiffigen Kreuzarmen, welche auch hier wie in Pisa auf

Anlage der alternirenden Pfeiler durch die Annahme durchgeführter Gurtbögen erklären. Indessen entsteht die etwas unsymmetrische Stellung der Fenster nicht durch die Hauptgurten, sondern nur durch die ungewöhnlichen von den Wänden aus diese stützenden Mittelgurten, welche möglicherweise schon während der Ueberwölbung aus Besorgniss ihrer Unzulänglichkeit, möglicherweise aber auch später hinzugefügt sein können.

*) Die Vorhalle von St. Evasio in Casale Monferrato, welche Osten a. a. O. Taf. 3, 4 giebt und dem im Jahr 741 begonnenen Bau zuschreiben will, hat zwar schon bedeutend breite, überwölbte Räume. Die kühne Unregelmässigkeit dieser Wölbung lässt aber sehr an ihrer Ursprünglichkeit zweifeln, und macht es wahrscheinlich, dass sie durch Abänderung eines älteren Baues später entstanden ist.

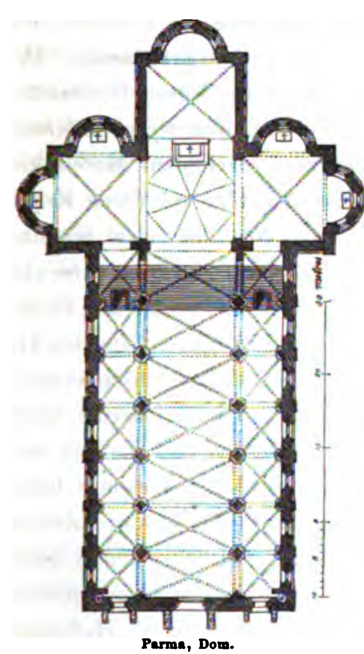
**) Centum viceni duo Christi mille fuere Anni cum ceptum fuit hoc laudabile opus. So nach Osten a. a. O., wonach die Inschrift, da sie an der Façade steht, auch allenfalls nur auf diese, nicht auf den ganzen Bau, bezogen werden könnte, was indessen weniger wahrscheinlich ist. Millin (Reise in die Lombardei, D. Uebers. II., 110) liest das letzte Wort: templum. Abbildungen bei Osten, Taf. 20 — 23. Die Dimensionen sind grösser als in Modena. Totale Länge 272 Fuss, Breite des Kreuzsch. 214′, im Langhause Breite des Mittelsch. 41′8″, des Seitenschiffs und der Arcaden 22′ 2″; es sind im Ganzen 10 Arcaden. Das Kreuzschiff tritt mit zwei Arcaden über die Seitenschiffwand hinaus.

dem Mittelschiffe eine kleine Concha zeigen. Wie dort ist man auch hier bedacht gewesen, die Perspective des Langhauses durch die Kreuzschiffe möglichst wenig zu unterbrechen, wenn auch in anderer Weise. Die Empore, welche dort über die Oeffnung der Kreuzarme fortläuft, fehlt hier, dafür aber hat das Mittelschiff der Kreuzarme nur die Breite der Seitenschiffe, so dass die Säulenreihe des Langhauses mit stets gleichen Abständen vom Westende bis zum Chore fortgeht. Nur dadurch unterscheidet sich der Plan, dass die Intercolumnien im Ganzen grösser sind, und dass nicht eine, sondern drei Conchen den Chor abschliessen. Wie in der Kirche von Modena sind zwar auch hier quadrate Gewölbe, allein sie sind nun sechstheilig, der Gedanke einer Verstärkung des breiten Gewölbes, der dort, wie wir sahen, erst während oder nach der Vollendung des Baues entstanden war, ist hier ausgebildet. Dagegen sind hier durchweg Säulen angewendet, von denen die unter den Hauptgurten eine schlanke Halbsäule als Vorlage haben, die ununterbrochen bis nach oben aufsteigt, während bei den anderen eine schwächere Halbsäule von dem Kapitäle der Scheidbögen aufsteigt und so den Mittelgurt trägt. Die Kapitäle sind durchweg niedrig, gesimsartig. Die Bögen haben, wie auch schon zum Theil in Pisa, einen fast hufeisenartigen Schwung, Empore und Triforien fehlen.

Aehnlich, aber doch in mancher Beziehung abweichend und mehr entwickelten Styls, ist der Dom von Parma. Die Localschriftsteller halten das gegenwärtige Gebäude für dasselbe, welches 1058 begonnen und 1106 geweihet wurde *), indessen ist es wahrscheinlich, dass das Erd-

*) G. Affo, Storia di Parma, Vol. II, p. 69. Donato, Nuova descrizione della citta di Parma, 1835. Irrig giebt v. d. Hagen (Br. in die Heimath, II, 34) an, dass der Dom im Jahre 1280 erbaut sei. Wahrscheinlich verleitete ihn dazu eine an der Vorhalle befindliche In-

beben des Jahres 1117, welches die Veranlassung zu dem Neubau des Doms von Piacenza wurde und das auch in


Parma, Dom.

Parma bedeutende Verwüstungen anrichtete, auch hier einen Neubau nöthig gemacht hat, welcher demnächst langsam fortschritt und erst bedeutend später vollendet wurde *). Auch hier finden wir die Kreuzgestalt und die Kuppel auf der Vierung des Kreuzes, aber die Querarme sind weniger ausladend, schmaler, einschiffig, das Langhaus schliesst völlig mit ihnen ab und der Chor hat nur die Breite des Mittelschiffs. Auch hier sind wie in

schrift über die plastische Ausschmückung derselben durch Janebonus v. J. 1281.

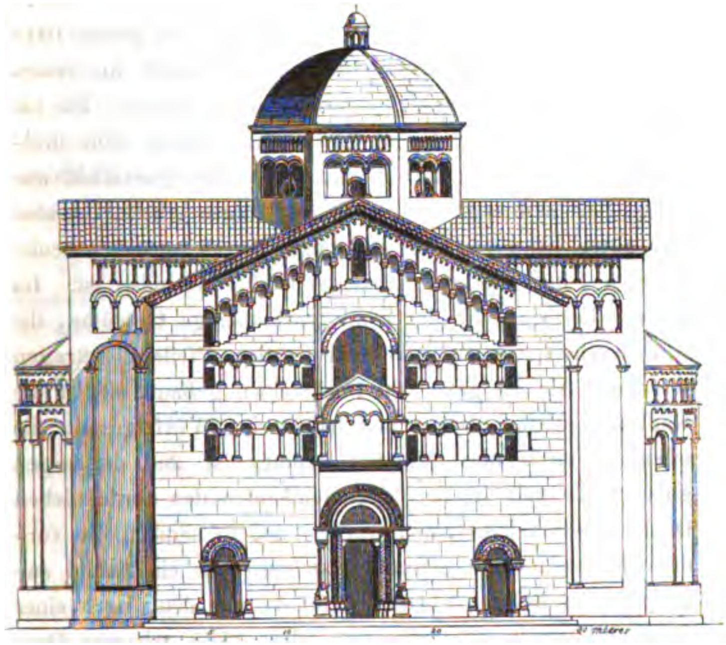
*) Chronicon Parmense bei Affo a. a. O., S. 147. Maxima pars ecclesiae St. Mariae dirupta fuit in 1117; fuit maximus terrae motus per triginta dies. Aus der im J. 1162 durch Friedrich I. ertheilten Bestätigung einer von dem Bischof Bernard (1106 — 1133) gemachten Schenkung eines Zehnten, kann man zwar nicht mit Osten a. a. O. S. 233 schliessen, dass damals erst der Bau mit Eifer fortgesetzt worden, da eine solche (bei Gelegenheit der Anwesenheit des Kaisers in der Nachbarschaft von Parma nachgesuchte) Genehmigung von bleibendem Interesse war, und da aus der Bestätigungsurkunde selbst (Affo a. a. O. 374) hervorgeht, dass die Kirche schon seit den Zeiten Bernard's im Besitze der Zehnten war. Indessen spricht der Styl des Gebäudes allerdings dafür, dass dasselbe seine Vollendung später als der Dom von Piacenza erhalten habe. — Die Seitenkapellen des Langhauses sind ein Zusatz des 15. Jahrh. und desshalb im Texte nicht berücksichtigt.

Piacenza, jedoch mit abweichender Anordnung, fünf Nischen, zwei nach dem Vorbilde von Pisa auf den Vorderseiten des Kreuzschiffes, aber nur eine am Choresschluss und zwei auf den östlichen Seiten der Kreuzarme. Wie dort durchweg, aber in wechselnder Form Rundsäulen, sind hier Pfeiler gebraucht, von viereckigem Kern, in Kreuzgestalt, mit Säulen in den Ecken, nach dem Mittelschiffe zu die schwächeren mit einer Halbsäule, auf deren Kapitäl ein Gewölbedienst steht, die stärkeren mit einem bis nach oben hinauflaufenden Pilaster. Obgleich die Pfeiler hienach auf sechstheilige Gewölbe, wie wir sie in Piacenza fanden, angelegt scheinen, sind die, vielleicht später vollendeten Gewölbe schmale, auf jeder Säulenstellung abschliessende. Die Wand oberhalb der Scheidbögen ist wiederum belebter als in Piacenza, indem sie Triforien und darüber noch ein mit einem Rundbogenfriese verziertes Gesimse haben. Die Kapitäle sind wie in Modena theils korinthisirend, theils breiter und mit phantastischen Thiergestalten versehen. Grösser als im Inneren ist die Aehnlichkeit beider Kirchen im Aeusseren; die Wände sind nämlich durch Halbsäulen getheilt, welche bis zu dem Gesimse aufsteigen und die das ganze Gebäude umfassende Zwerggallerie durchschneiden *).

Auch die Façaden beider Dome sind einander ähnlich und in gleicher Weise von den bisher betrachteten abweichend. Sie haben nämlich drei Portale, den drei Schiffen entsprechend, deren Breite an der Façade von Piacenza auch noch durch Pilaster bezeichnet ist. Dagegen sind die Höhenverhältnisse der Schiffe nicht mehr erkenn-

*) Abbildungen hauptsächlich bei Osten a. a. O., Taf. 25 — 27. Die Façade bei Hope, tab. 16. Die Verhältnisse sind denen von Piacenza ähnlich. Ganze Länge 249′, Breite des Mittelschiffs 41′, der Seitenschiffe $19^1/_2$′, Pfeilerabstand 21 Fuss. Für die Façade ist bemerkenswerth, dass ihre Höhe sich nicht weit von der Breite entfernt. Sie ist 88′ breit und 91′ 6″ hoch.

bar, vielmehr bildet die Façade eine hohe Wand unter einem Giebel von der Breite des ganzen Langhauses. Sie erhebt sich nämlich, ohne irgend einen Grund der Zweckmässigkeit, über die Höhe der Seitenschiffe hinaus, um diese zu verdecken. Ebenso sind die zusammenhängenden Arcaden, durch welche bisher der untere, die Portale enthaltende Theil der Façade geschmückt zu sein pflegt, fortgeblieben. Statt dessen befindet sich vor jedem Portale jene Vorhalle mit freistehenden auf Löwen ruhenden Säulen und mit einer Loggia darüber *). Ueber ihnen sind Gallerien von Zwergsäulen und zwar wiederholt angebracht. In Parma



Parma, Dom

*) Nur in Piacenza sind indessen diese Vorhallen ausgeführt, in Parma ist nur die des Mittelportales vollendet, doch finden sich auch an den Seitenportalen schon die zum Tragen bestimmten Löwen.

laufen zwei solcher Gallerien über die ganze Breite des Gebäudes hin, während sich unter dem Giebel noch eine dritte, der Schräge desselben entsprechende und stufenweise aufsteigende befindet. Alle drei bilden wirkliche Umgänge, welche durch Treppen verbunden sind, so dass die ganze Façade mit Leichtigkeit zugänglich ist. In Piacenza finden sich horizontale Gallerien nur über den Seitenportalen und einfach, während über dem Mittelportale noch, wie in Modena, eine Rose angebracht ist; dagegen fehlt jene Gallerie des Giebels auch hier nicht.

An diese Kirchen schliessen sich eine Reihe anderer Bauten als ihnen verwandt an. Zunächst die von St. Antonio in Piacenza *), welche angeblich im Jahre 1014 begonnen sein soll, wahrscheinlich aber auch im ersten Viertel des zwölften Jahrhunderts erneuert wurde. Sie hat einen sehr eigenthümlichen Grundplan, indem dem dreischiffigen Langhause im Westen ein breites Querschiff angelegt ist, in dessen Mitte sich ein Thurm erhebt, der also hier abweichend von der sonst fast überall in Italien beobachteten Sitte mit dem Kirchengebäude verbunden ist. Im Inneren hat sie, wie der Dom, sechstheilige Gewölbe, die von wechselnden eckigen und runden Pfeilern getragen werden. Sie ist ganz von Backsteinen gebaut, selbst die Kapitäle bestehen daraus und haben eine Würfelgestalt, die offenbar durch dies Material bedingt ist und derjenigen gleicht, die wir in den Backsteinbauten des nordöstlichen Deutschlands wiederfinden werden, indem nämlich die vordere Fläche nicht abgerundet, sondern wie ein Schild zugespitzt erscheint. Eben so können wir den, nach einer daran erhaltenen Inschrift, im Jahre 1135 erbauten Dom von Ferrara, der zwar im Inneren ganz modernisirt, im Aeusseren aber erhalten ist, und dessen Façade denen von

*) Abbildungen bei Osten a. a. O. Taf. 24.

Piacenza und Parma gleicht, sowie die Façade des Domes von Cremona, deren ältere Theile ebenfalls diesen Vorbildern entsprechen, und die, wie wir wissen, ungefähr derselben Zeit angehört *), endlich den Dom von Borgo S. Donino, der wieder dem benachbarten von Parma gleicht, hieher rechnen. Auch die Kirche von S. Pietro e Paolo in dem Kloster S. Stefano zu Bologna, mit quadraten Gewölben, wechselnden Pfeilern und Säulen, strengen Würfelkapitälen, ist aller Wahrscheinlichkeit nach der Frühzeit des zwölften Jahrhunderts zuzuschreiben **).

Besonders aber gehört hieher ein wichtiger und interessanter Bau, den man lange als einen Beweis des Styles der Longobarden geltend gemacht hat, der aber, nach neueren Untersuchungen, unzweifelhaft für jünger und für ein Werk des zwölften Jahrhunderts zu halten ist, die Kirche St. Michele zu Pavia ***). Sie besteht aus einem dreischiffigen Langhause, einem Kreuzschiffe, das jedoch weder Seitenschiffe noch Nischen hat, einem längeren, durch

*) Der Dom war im Jahre 1107, wie eine Inschrift bekundet, gegründet, litt im Jahre 1116 (1117?) durch einen Erdstoss, wurde im Jahre 1190 geweiht. Manini, Memorie storiche della città di Cremona, II, p. 89. Eine Abbildung bei Gally Knight a. a. O. II, Taf. 22; die Façade hat zwei Reihen Arcaden und ein Rosenfenster.

**) Eine Abbildung bei Osten a. a. O., der von einem Neubau im Jahr 1019 und einer Herstellung unter Eugen IV. im fünfzehnten Jahrhundert spricht. Die wesentlichen Theile des Baues entsprechen beiden Bauzeiten nicht, sondern deuten frühestens auf den Schluss des elften, wahrscheinlicher auf das zwölfte Jahrhundert hin.

***) Abbildungen bei Agincourt, Taf. 24, Nro. 6 — 15. Gally Knight I, Taf. 13, 14. Atlas Taf. 41, Nro. 1, 2 und 3. Auch Gally Knight vindicirt den Bau, ungeachtet der gründlichen, das Gegentheil erweisenden Untersuchung von Cordero di St. Quintino, dell' Arch. italiana durante la dominazione Longobardica, Brescia 1829, der Longobardenzeit. Die Unregelmässigkeit des Planes der Kirche lässt übrigens erkennen, dass sie auf alten Fundamenten erbaut ist. Vgl. über das Alter dieser Kirche auch Rumohr Ital. Forsch. III, S. 175.

eine Concha geschlossenen Chore von der Breite des Mittelschiffes, und einer auf der Vierung des Kreuzes aufsteigenden Kuppel. Auch die Façade gleicht jenen vorher beschriebenen, indem sie, wieder über die Seitenschiffe hinaussteigend, einen einzigen Giebel bildet, der auch wieder mit einer, seiner Schräge entsprechenden Arcadenreihe versehen ist. Im Inneren hat sie übermächtige, mit schweren Halbsäulen besetzte Pfeiler, breite und flache, mit historischen oder phantastischen Darstellungen bedeckte Kapitäle, eine Empore mit ungetheilten Oeffnungen von der Breite der Scheidbögen und mit schweren niedrigen Halbsäulen, unter derselben ein Gesims, das zwar nicht mit dem Rundbogenfriese, wohl aber in ebenfalls ungewöhnlicher, mehr dem Aeusseren als dem Inneren zusagender Weise mit Kragsteinen versehen ist. Das Langhaus besteht aus nur vier Abtheilungen, welche jetzt mit einer gleichen Zahl von Gewölben bedeckt sind. Indessen lassen die starken, spitzbogigen Rippen dieser Gewölbe nicht bezweifeln, dass sie aus einer späteren Reparatur herstammen, während die übermässige Stärke des mittleren Pfeilers jeder Reihe, die davon verschiedene Gliederung der daneben gelegenen Pfeiler, der Umstand, dass über diesen das Emporengesims fortläuft, an jenen die Vorlage ununterbrochen bis zur Gewölbhöhe aufsteigt, nicht daran zweifeln, dass auch hier ursprünglich quadrate Gewölbe waren. Auch hatte die jetzt abgebrochene, aber in einer Zeichnung erhaltene Kirche S. Giovanni in Borgo *) zu Pavia, bei übrigens gleicher Anordnung der Pfeiler, wirklich quadrate Gewölbe. Im Aeusseren gleicht diese Kirche noch mehr, wie die bisher genannten, den Bauten des Nordens; denn sie hat breite, einfache Strebepfeiler mit schmucklosen, sich an das Oberschiff anlegenden Strebebögen, entbehrt dagegen die um-

*) Aginc. Taf. 73, Nro. 27, Taf. 45, Nro. 9, Taf. 64, Nro. 6.

herlaufende Zwerggallerie, welche sich nur an der Kuppel und zwischen den Lisenen der Chornische findet, während selbst die Façade sie nur am Giebel, und ausserdem nur einzelne, durch Säulen getheilte Fensteröffnungen hat. Auch sonst entfernt sich dieser Bau mehr von den italienischen Traditionen, und nähert sich den Formen des Nordens. Die Portale sind tiefer eingehend, ihre Archivolten mit den Pilasterecken, auf denen sie ruhen, übereinstimmend, die Wandstreifen, welche die Façade den Schiffen entsprechend abtheilen, mit einer strickförmig gewundenen Halbsäule ausgestattet. Dazu kommt noch, dass auch hier der freilich unvollendet gebliebene Thurm mit der Kirche verbunden und zwar in die Ecke des Kreuzschiffes und Chores gestellt ist.

Aehnlich dieser Kirche, wahrscheinlich aber etwas jünger, sind in Pavia selbst, ausser der schon genannten Kirche S. Giovanni in Borgo, noch die von S. Teodoro und S. Pietro in cielo d'oro *), beide Kreuzkirchen mit Kuppeln, mit dem Rundbogenfriese und Lisenen und zum Theil mit Zwerggallerien.

Ein anderer wichtiger Bau, über dessen Alter wir keine genügenden Nachrichten haben, der sich aber in vielen Beziehungen an S. Michele zu Pavia anschliesst, ist die Kirche von S. Ambrogio in Mailand **). Die erste Entstehung dieses Heiligthums fällt schon in die Zeit des berühmten Kirchenvaters, dessen Namen sie trägt; vielleicht ist auch noch Einzelnes aus dieser älteren Anlage erhalten, im Wesentlichen aber ist das jetzige Gebäude gewiss dem zwölften Jahrhundert zuzuschreiben ***), die quadraten,

*) Gally Knight I, Taf. 15.

**) Abbildungen bei Gally Knight I, 24 — 26, und danach eine Innenansicht in Guhl's Atlas, Taf. 41, Nro. 10.

***) Einer der Thürme ist im Jahre 1128 erbaut; vielleicht hängt

aber spitzbogigen Gewölbe werden sogar erst nach dem Einsturze der Kuppel im Jahre 1196 so, wie wir sie sehen, angelegt sein. Die Ungleichheit der Gewölbfelder zeigt, dass sie älteren Anlagen eingefügt sind. Auch der Grundplan ist noch der alte; er hat Basilikenform ohne Kreuzarme. Viereckige Pfeiler, mit starken Halbsäulen von verschiedenartiger Höhe besetzt, über den Scheidbögen ein mit einem Rundbogenfriese versehenes Gesimse, dann eine Empore, mit weiten Oeffnungen über jedem Scheidbogen, mit nicht bloss niedrigen, sondern abgestumpften Halbsäulen, zeigen eine unvollkommene, durch die Rücksicht auf vorhandenes Mauerwerk beschränkte Nachahmung von S. Michele in Pavia oder einer anderen ähnlichen Kirche. Die Kapitäle sind auch hier niedrig, ohne alle Spur einer Reminiscenz an das korinthische Kapitäl, theils mit Blättern, theils mit Figuren ausgestattet, häufig in einer Form, die auch sonst in Mailand, z. B. in S. Celso, vorkommt, mit zwei nach aussen gerichteten Widdern, aus deren zusammengewachsenen Leibern in der Mitte des Kapitäls ein Kreuz aufsteigt. Der Vorhof, der hier nach altchristlicher Weise im neunten Jahrhundert angebaut war, und die mit Lisenen und Rundbogenfriesen bedeckte Façade scheinen älteren Ursprungs, doch auch im zwölften Jahrhundert hergestellt zu sein.

Dem zwölften Jahrhundert scheint auch die Chornische von S. Maria maggiore in Bergamo *), welche allein von dem älteren Bau erhalten ist, anzugehören. Sie wird durch Halbkreisbögen auf schlanken Halbsäulen in sieben Arcaden getheilt, von denen fünf ein Fenster enthalten, und hat darüber eine Gallerie von Zwergsäulen. Das Gesims,

damit auch der Umbau der Kirche und ihre Einrichtung auf Gewölbe zusammen.

*) Osten a. a. O. Taf. 35.

welches diese trägt, ist mit Schlangeneiern, übereck gestellten Zahnschnitten, Ranken mit Vögelchen sehr reich geschmückt, und zeigt eine eigenthümliche Mischung von antiken und mittelalterlichen Motiven. Auch die Kirche Santa Giulia in der Nähe des Dörfchens Bonato di sotto bei Bergamo *), in deren Ruinen sich gegliederte Pfeiler und Kapitäle von der Art derer in S. Michele und S. Ambrogio finden, wird dieser Zeit angehören.

So sehen wir also über die ganze Lombardei einen Styl verbreitet, der von dem am Dome zu Pisa und sonst in Toscana herrschenden wesentlich abweicht, statt der Säulen Pfeiler, und zwar wechselnder Gestalt, statt der korinthisirenden Kapitäle breite Kapitälgesimse oder Würfelknäufe, statt der geraden Decke Kreuzgewölbe, statt des Vorherrschens horizontaler Linien eine, wenn auch unvollständig entwickelte Neigung zur Betonung der verticalen Einheit zeigt, und mithin sich durchweg weiter von den antiken Reminiscenzen entfernt und mehr den Formen des Nordens nähert. Ueber den Ursprung dieses Styles sind wir nicht im Klaren. Es mag sein, dass das Material einen Einfluss darauf hatte. In den südlicheren Gegenden Italiens war man reicher an antiken Säulenstämmen und anderen Ueberresten, die zur Benutzung einluden, konnte sie auch durch Zufuhr aus dem Orient oder den Inseln des Mittelmeeres, oder durch neue Arbeit aus den Marmorbrüchen leichter zu der erforderlichen Zahl ergänzen. Jedenfalls aber war, wenn auch die Technik des Ziegelbaues auch hier sich nicht ganz verlor, doch die Anwendung von Hausteinen vorherrschend. In den Ebenen der Lombardei dagegen fehlten diese, und

*) Aginc. Taf. 24, Nro. 1 — 5, und Osten im siebenten Hefte. Osten will sie zwar noch in die Longobardenzeit setzen. Vgl. Rumohr III, 174. Vielleicht gehört auch die Klosterkirche von Santa Maria di Vezzolano bei Albugnano im Monferrat, von 1119, hieher, die ich jedoch nur aus der Erwähnung von Cordero a. a. O. S. 171 kenne.

man war mithin mehr auf den Backsteinbau gewiesen. Während jene antiken Fragmente die Anlegung einzelner Stockwerke begünstigten, führte dies Material auf gleichmässige Aufrichtung hoher Pfeiler und Mauern, erleichterte die Wölbung und lud selbst zu einer solchen ein. Am Dome zu Modena, welcher abwechselnd monolithe Säulenstämme und Pfeiler, gewissermaassen eine Verbindung beider Systeme, enthält, zeigt sich unverkennbar, wie das Material auf die Details einwirkte. Jene Säulen haben noch korinthisirende, die Halbsäulen der von Backsteinen erbauten Hauptpfeiler dagegen würfelartige oder phantastisch historiirte Kapitäle. In S. Antonino von Piacenza, wo alle Theile, sogar die Kapitäle, von Backsteinen sind, sieht man an den einfachen und abweichend gebildeten Würfeln diese Einwirkung des Materials noch deutlicher. Auch die grosse Verbreitung des Rundbogenfrieses mag damit zusammenhängen, dass er eine in Ziegeln ausführbare, die antiken Gesimse und Kragsteine ersetzende Form ist. Am Dome zu Parma sehen wir, im Inneren über dem Triforium, an der Façade über der Giebelgallerie, einen Fries von sich durchschneidenden Bögen, mithin eine Bereicherung des einfachen Rundbogenfrieses, welche dem Backsteinbau leicht und erreichbar war, die ihm so sehr zusagt, dass sie auch in den späteren Bauten der Lombardei stets beibehalten, und in den Ziegelbauten des nordöstlichen Deutschlands frühe und häufig angewendet wurde. Es lag in diesem Material schon etwas, das stylistische Verwandtschaft mit den nördlichen Ländern begründete, wenigstens in soweit, als es von der unbedingten Herrschaft antiker Tradition befreite. Allein die Hinweisungen auf den nordischen Geschmack, die wir in diesen Bauten finden, beschränken sich nicht auf das, was durch das Material erklärt werden kann. Auch die Plastik, mit der die Kapitäle und gewisse

Theile der Façaden reich geschmückt sind, nimmt nicht bloss in den Formen, sondern auch in den Gegenständen einen entschieden nordischen, germanischen Charakter an. In den südlicheren Gegenden Italiens beruhete die Ornamentation, so unvollkommen auch die Ausführung sein mochte, noch immer auf antiken oder altchristlichen Traditionen, liebte ihren heiteren, einfachen Charakter. Hier dagegen, wie im Norden, finden wir die phantastischen Gebilde abenteuerlicher Thiere, die Neigung zum Verwickelten, Räthselhaften, Schreckenden, Schwermüthigen vorwaltend. In den Inschriften ist dieser Sinn der Sculpturen manchmal unumwunden ausgesprochen. Am Dom zu Modena lesen wir an einer Karyatide der Façade die Worte: Hic perimit, hic portat, gemit hic, nimis iste laborat. (Dieser geht unter, dieser trägt, dieser seufzt, allzusehr leidet dieser.) Auf der Karyatide ruht die Darstellung von Abels und Kains Opfer, das erste Wort kann sich daher auf Abel beziehen, die anderen passen nur auf jene tragende Gestalt; das Leiden, das in der künftigen Missethat Kains zuerst erscheint, der Fluch der Erbsünde soll durch sie versinnlicht werden. Die Inschrift erklärt dies und ergänzt in der Häufung beklagender Ausdrücke die Mängel der Plastik *). An der Façade des Domes zu Piacenza ruht die Säule des Baldachins vor dem Portale auf dem Rücken eines auf einem Löwen reitenden Mannes. Die Inschrift fordert unsere Theilnahme heraus: O quam grande

*) Dante kannte und empfand den Zweck solcher Figuren. Purg. X, 130.

Come per sostentar solajo o tetto
Per mensola talvolta una figura
Si vede giunger le ginocchia al petto,
La qual fa del non ver vera rancura
Nascer a chi la veda; così fatti
Vid' io color etc.

fero pondus, sucur. (Wie grosse Last trage ich, hilf.) Das Glücksrad, rota fortunae, wie es eine Inschrift in St. Zeno von Verona ausdrücklich nennt, ist eine beliebte Vorstellung *). Sagen nordischen Charakters oder selbst nordischen Ursprungs sehen wir auch an den Kirchen dargestellt. An der Façade von St. Zeno findet sich unterhalb gewisser Darstellungen aus dem alten Testamente ein Relief, auf dem ein Reiter mit dem Jagdhorn erkennbar ist, und unter dem die ausführliche, aber keinen Namen nennende Inschrift von einem thörichten Könige handelt, der der Hölle Zoll bringt und auf dem, von dem Dämon ihm gesendeten Rosse dahin reitet, um nimmer zurückzukehren **). Es ist der König Theodorich, der Dietrich von Bern der deutschen Heldendichtung, der, nach einer italienischen Sage, in unersättlicher Jagdlust seine Seele dem Teufel verschrieben haben soll. Am Dome zu Modena sieht man eine Kriegsscene in mehreren Reliefs und dabei, ausser mehreren unbekannten, barbarischen Namen, auch den des Artus de Bretania ***). Am Dome zu Verona, den ich hier anreihe, obgleich seine Façade erst vom Ende des zwölften Jahrhunderts stammt, sind zur Seite des Portals karolingische Paladine dargestellt, Roland mit dem bekannten Namen seines Schwertes: Durindarda auf der Klinge desselben †). Dietrich von Bern ist allerdings eine der Geschichte Italiens angehörige Gestalt, jene betreffende Sage mag durch den Hass der katholischen Bevölkerung gegen den arianischen Fürsten hier entstanden sein. Allein die Aneignung der anderen, unstreitig nordischen Sagen

*) Orti Manara, dell' antica Basilica di S. Zenone p. 17.

**) A. a. O. p. 10, v. d. Hagen Br. in die Heimath II, 60.

***) Millin Reise in der Lombardei II, S. 340.

†) Abbildungen Maffei, Verona ill. III, 111. Aginc. Sculpt. Taf. 26, Nro. 14.

lässt doch auf einen tiefergehenden Einfluss des nordischen Geistes schliessen. Aber nicht bloss in diesen namhaften Fällen, sondern überall in den dunkelen und minder erklärbaren Sculpturen der Kapitäle und anderer Theile, in den phantastischen Drachen und Schlangen, in den aus Theilen von Fischen oder Vögeln zusammengesetzten Thiergestalten, in dem stets wiederkehrenden Schreckbilde des Verschlingens, in der Liebhaberei für phantastische Jagd- und Kampfscenen, verräth sich dieser Einfluss. Hier ist nicht mehr derselbe Sinn, wie in den klaren Formen der toscanischen Schule, es ist vielmehr die Richtung der Phantasie wie in den scandinavischen Sagen, wie in brittischen und normannischen Gebilden, wie sie sich über den ganzen Norden verbreitet hatte. Auch lässt sich diese Einwirkung nordischer Elemente auf diese Gegenden sehr wohl erklären. Schon in die Bevölkerung selbst war durch die dichteren Wohnsitze der Gothen und Longobarden, durch die seit Karl dem Grossen sich stets wiederholenden Kriegszüge deutscher Fürsten, bei denen Einzelne hier sesshaft wurden, germanisches Blut gekommen. Ueberdies erhielt sie der Handel sowohl wie der Krieg in steter geistiger Verbindung mit dem Norden. Ebenso, wie die Küstenländer und das gesammte südliche Italien nach den anderen Küsten des Mittelmeeres hinblickten, von ihnen in ihren südlichen und antikischen Tendenzen bestärkt wurden, wies hier die ganze Lage der Dinge nach dem Norden hin. Man ist daher nicht genöthigt, von diesem nordischen Charakter der lombardischen Bauten auf eine Mitwirkung deutscher oder sonst nordischer Künstler zu schliessen, obgleich auch eine solche in dieser Epoche an sich gar nicht unwahrscheinlich ist und im Einzelnen vorgekommen sein mag *). Allein solche

*) Beispiele dafür sind in dieser Epoche noch nicht zu geben. Aus der Schreibart des Namens, wie bei jenem Willgelmus, der am

unmittelbare Einwirkung konnte doch immer nur Ausnahmen, nicht die allgemein verbreitete Uebereinstimmung der architektonischen Formen begründen, die unläugbar vorhanden ist. Wir müssen daher entweder eine fast gleichzeitige Entstehung dieser Formen in den verschiedenen Ländern, oder eine Nachahmung in einer oder der anderen Gegend annehmen. Die Italiener selbst neigen sich mehr dahin, diesem lombardischen Style einen nordischen Ursprung zuzuschreiben. Cordero di S. Quintino nimmt an, dass die normannischen Bauten aus der Zeit Wilhelms des Eroberers den italienischen das Vorbild der durchgängigen Ueberwölbung gegeben haben, Andere *) nennen geradezu den Styl dieser lombardischen Bauten den normannischen; ein Zugeständniss, welches freilich nicht auf einer Anerkennung dieses Styles, sondern auf einer Ablehnung desselben als eines barbarischen beruht. Deutsche und englische Schriftsteller schreiben dagegen die Erfindung desselben der Lombardei zu **). Man wird, glaube ich, weder der einen noch der anderen Ansicht unbedingt zustimmen können. Einige Formen, die wir in der Lombardei und im Norden finden, sind gewiss italienischen Ursprungs. Namentlich gehört dahin der bedeutungsvolle Schmuck der Kirchen mit Zwerggallerien, der sich aber auch diesseits der Alpen nur am Rhein, oder vereinzelt bei entfernteren, aber wahrscheinlich oder erweislich vom Rheine aus influirten Kirchen vorfindet. Denn diese Anordnung hängt offenbar mit den

Dome zu Modena als Bildhauer gerühmt wird, auf deutschen (wie Fiorillo II, 24) oder englischen Ursprung (wie Millin will) zu schliessen, ist wenigstens gewagt.

*) Z. B. Ricci, Arti ed Artisti della Marca d'Ancona.

**) Wetter, der Dom zu Mainz, Hope und Gally Knight, alle freilich von der irrigen Ansicht ausgehend, dass S. Michele in Pavia und andere Kirchen dieser Art schon aus der Longobardenzeit herstammen.

Arcadenreihen der toscanischen Schule, mit der Benutzung alter Fragmente, mit der Antike zusammen. Anders aber dürfte es sich mit dem constructiven System, mit der Ueberwölbungsart und der damit verbundenen Pfeilerbildung verhalten. Man kann es als erwiesen annehmen, dass die grossen Gewölbebauten der Normandie und einiger rheinischen Kirchen, wenn auch nur um wenige Jahre, älter sind, als der Dom von Modena, den wir doch für die älteste unter den überwölbten lombardischen Kirchen halten müssen. Noch gewichtiger sind aber die inneren, nicht von diesen Daten abhängigen Gründe. Zunächst konnte die Wölbung leichter aus dem Pfeilerbau, der in Frankreich und am Rheine einheimisch war, als aus dem Säulenbau, der in der Lombardei, wie in ganz Italien, bis dahin vorherrschte, entstehen. Dazu kommt, dass die Wölbung mit einer aufstrebenden Tendenz zusammenhing, die im Norden schon an den ältesten romanischen Bauten erkennbar ist und in der sehr frühe angenommenen Verbindung des Thurmes mit der Kirche begründet war, während sie in Italien durch die bleibende Neigung für die Horizontallinien und für die Säule unterdrückt wurde. Daher finden wir denn im Norden schon vor der Anwendung der Wölbung auf grössere Basiliken eine Umgestaltung der Details in einer für sie anwendbaren Weise. Daher finden wir ferner das ganze, durch die Wölbung vollendete, auf der Vereinigung höherer und niedrigerer Theile, auf einem wohlüberlegten Grundplane beruhende System kirchlicher Architektur nur im Norden consequent ausgebildet und stetig angewendet, während in Italien manche wesentlichen Bestandtheile derselben, z. B. die Kreuzfaçaden, nur vereinzelt vorkommen, wie an S. Michele in Pavia, manche weniger passenden Formen, wie jene breiten Scheinfaçaden, daneben entstehen. Endlich spricht auch jene nordische

Tendenz der Sculpturen für ein mehr passives Verhalten der oberitalischen Gegenden. Fragen wir nun aber näher, von woher dieser Einfluss nach Oberitalien gekommen, so deutet Alles auf Deutschland, nicht auf die entferntere, ausser allem bleibenden Zusammenhange mit der Lombardei stehende Normandie, deren Styl nicht einmal in Sicilien und Unteritalien, wo Normannen herrschten, Eingang fand. Selbst die Aufnahme einzelner italienischer Formen, namentlich der Zwerggallerien in Deutschland, zeigt einen künstlerischen Zusammenhang, der eine vorhergegangene Einwirkung von deutscher Seite nicht ausschliesst. Ungelöst bleibt dagegen nach dem jetzigen Stande unserer Kenntnisse die fernere Frage, ob die gewölbte Basilika in Deutschland selbst aus eigenem Antriebe oder nach dem Vorgange Frankreichs aufgekommen sei, und da ist es denn nicht zu verkennen, dass die Ueberwölbung ganzer Kirchen, aber freilich nur mit Tonnengewölben, im südlichen Frankreich unzweifelhaft früher geschehen war, und die Daten der ersten Ueberwölbung in der Normandie nicht entschieden später fallen, als die der deutschen Kirchen.

Wenn aber auch jener lombardische Styl durch die Aufnahme germanischer Formen entstand, so war diese doch keineswegs eine unbedingte. Sofort mischten sich einheimische Elemente ein, welche sie modificirten. Die einfache consequente Durchführung des architektonischen Systems erschien dem Südländer nicht genügend, die verticale Tendenz war ihm nicht natürlich, die Sculptur, so ungeschlacht sie sich auch noch bewegte, mischte sich häufiger ein, die einfache, zierliche Lisene kam weniger zur regelmässigen Anwendung, die Formen wurden breiter, schwerer, die Façaden mit der Breite ihres flachen Giebels, mit ihren horizontalen Arcaden und vereinzelten Kreisfenstern, mit ihren vortretenden Baldachinen, geben dem Ganzen

einen anderen Ausdruck. Man empfindet bei diesen Bauten nicht die ruhige Entwickelung eines architektonischen Systems, sondern eine vorübergehende Anregung der Phantasie; der ganze Styl ist nur ein Gast auf diesem Boden, er hat hier nicht seine tiefen, eigentlichen Wurzeln.

Daher blieb er denn auch auf die Lombardei beschränkt. Selbst in Toscana kennen wir höchstens ein einzelnes Beispiel verwandten Styles *), und auch das mit manchen Abweichungen. In Rom erhielt sich bis in das dreizehnte Jahrhundert der Basilikentypus **), in der Mark Ancona findet sich wenigstens keine erhebliche Neuerung. In Süditalien weist die Form dreier Nischen, die hier gewöhnlich ist, auf einen byzantinischen Einfluss hin ***), allein dennoch behielt man auch hier die Einfachheit der altchristlichen Basilika, unberührt von fremdem Einflusse, selbst von dem des benachbarten Siciliens, bei.

*) Das einzige Beispiel einer toscanischen Kirche mit quadraten Gewölben und einer Kuppel, jedoch ohne Kreuzschiff, ist St. Maria in Castello zu Corneto, von der Aginc. Taf. 73, Nro. 48 Plan, Seitenaufriss und Durchschnitt, Taf. 64, Nro. 14 die Façade, Taf. 67, Nro. 9 die Kuppel, Taf. 42, Nro. 6 den Durchschnitt einer Travée, Taf. 70 ein Kapitäl giebt. Sie soll 1121 gegründet und 1208 geweiht sein. Die Bauten von San Leo bei S. Marino und von S. Bernardino zu Chiaravalle in der anconitanischen Mark gehören jedenfalls schon der folgenden Epoche an; sie haben Spitzbögen (wenigstens theilweise angewendet) und einfache schmale Gewölbe. Vgl. Kugler Handb. S. 444.

**) Nur die Kirche S. Giovanni e Paolo zu Rom, unbekannten Alters, wahrscheinlich aus dem zwölften Jahrhundert, zeigt, und zwar nur in der äusseren Decoration, einige Aehnlichkeit mit den lombardischen Bauten.

***) Bis das lange verheissene Werk des Dr. H. W. Schulz über Süditalien erscheint, gewähren nur die vom Herzoge von Luynes herausgegebenen Recherches sur les monumens etc. dans l'Italie méridionale, Paris 1844, gr. Fol., dürftige Auskunft und einige Abbildungen. Vgl. bei Gally Knight Italy Vol. I. die des Inneren von S. Nicolo in Bari.

Die Kunstblüthe Siciliens *) in dieser Epoche bildet in der That eine sehr interessante und wichtige Erscheinung, allein sie ist in der Kunstgeschichte Italiens keineswegen ein organisch verbundenes Glied, sondern mehr eine interessante Episode. So schmal die Meerenge ist, welche die Insel vom Festlande scheidet, war diese doch durch ihre Schicksale weit von demselben getrennt. Ihre Bevölkerung war am Anfange dieser Epoche kaum noch eine italienische zu nennen. Während Italien mehr oder weniger eine Beimischung germanischer Elemente erhalten hatte, aber doch im Wesentlichen römisch, lateinisch geblieben war, hatte Sicilien seit dem sechsten Jahrhundert ununterbrochen zum byzantinischen Reiche gehört, so dass im Laufe der Zeit die lateinische Färbung, welche das Land unter der römischen Herrschaft erhalten hatte, allmälig erlosch, und, es, wie vor jener römischen Eroberung, wiederum ein ganz griechisches wurde, das aber unter der Leitung eines fast unabhängigen byzantinischen Patricius stand und wenig an den grösseren Welthändeln Theil nahm. Die Araber, welche in der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts Sicilien eroberten, liessen den Städten ihre alte Verfassung und Gebräuche, verheerten dagegen das offene Land und zogen hier maurische Ansiedler herbei. Die Bevölkerung war daher nun eine gemischte, theils griechische, theils arabische, als gegen das Ende des elften Jahrhunderts (1071 — 1091) die unteritalischen Normannen sich zu Herren Siciliens machten. Die Zahl der Sieger war zu

*) Vgl. Hittorf und Zanth, Architecture moderne de la Sicile, Paris 1836. — H. Gally Knight, Saracenic and Norman remains — in Sicily. fol. (Kupferwerk mit unbedeutendem Texte.) — Ueber die Entwickelung der Archit. v. 10. bis 14. Jahrh. unter den Normannen, von H. Gally Knight, übers. v. Dr. R. Lepsius, 1841. — Domenico lo Faso Pietrasanta Duca di Serradifalco, del duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne, 1838.

klein, um auf das geistige Leben erheblich einzuwirken; sie waren überdies die minder Gebildeten, und ihre Politik brachte es mit sich, dass sie die Eingeborenen in ihrer gewohnten Weise nicht beunruhigten. Ueberdies war aber auch dieser Eroberung ungeachtet der Zusammenhang der Insel mit dem Festlande anfangs noch ein sehr loser; sie hatte ihren eigenen, nur unter der Lehnsherrlichkeit Robert Guiscards stehenden Fürsten. So bestanden denn in dem schönen Lande drei Sprachen und drei Religionsformen, griechische, lateinische und arabische. Die Nationalitäten waren allerdings nicht mehr rein; die Griechen hatten, wie es bei der Nähe Italiens und den Nachwirkungen der römischen Herrschaft erklärbar ist, auch italische Elemente aufgenommen; die Normannen, wenn auch noch im Zusammenhange mit dem Heimathlande, waren doch schon seit einem halben Jahrhundert in Unteritalien ansässig; die Araber endlich hatten mit der diesem Stamme eigenen Gewandtheit sich hier, wie überall, wo sie mit den Abendländern in Berührung kamen, diesen ähnlich ausgebildet, statt ihres flüchtigen, spielenden, phantastischen Wesens einen ruhigeren Charakter angenommen. Aber doch waren die Stämme noch weit von jeder Verschmelzung, sie kamen sich nur in gegenseitiger Duldung und in südlicher Geselligkeit entgegen.

Diese Mischung, verbunden mit den Einflüssen der üppigen, zum Genusse einladenden Natur, spricht sich auch in der Kunst aus. Sie ist reich und lebensvoll, aber nicht entschieden oder charakteristisch, sie entlehnt Einzelnes aus allen den verschiedenen Stylen und Kunstrichtungen, die hier zusammentrafen, sie verbindet sie zu einer glänzenden, phantastischen Erscheinung, die das Auge durch seine Farbenpracht, durch den Reichthum des Goldes und edler Marmorarten, durch die Menge des Bildwerks berauscht, aber sie giebt nicht ein organisch durchbildetes Ganzes, es fehlt

ihr an einem zeugenden Grundgedanken, durch den jene gegebenen Elemente zu einer neuen Gestalt verschmelzen könnten. Vor der Ankunft der Normannen waren die Kirchen ihrer Grundform nach byzantinisch. Eine kleine Kirche in Messina, jetzt la Nunziatella de'Catalani genannt, hat diese Form noch beibehalten *), sie ist fast quadrat, mit vier Säulen im mittleren Raume, die ohne Zweifel früher eine Kuppel trugen. Dies änderte sich alsbald; der lateinische Klerus, der nun den Besitz ergriff, führte auch die Basilikenform wieder ein. Die Kirchen wurden länglich und dreischiffig, mit schmalen Seitenschiffen, zuweilen auch, doch selten, mit einem schwach ausgebildeten Kreuzschiffe versehen. Ja noch mehr, die Verbindung von Doppelthürmen mit der Façade, diese nordische Form, die in Italien niemals in Aufnahme kam, wurde hier angewendet. In der frühesten Zeit bauten die Normannen überhaupt noch in ihrem einheimischen Style oder doch in dem, welchen sie von Italien herüber brachten. Die Kathedrale von Messina, welche durch den Grafen Roger, den Eroberer der Insel, im Jahre 1098 begonnen wurde, ist noch durchweg rundbogig, wenn auch mit einer hufeisenartigen Schwingung der Bögen; die Fenster der Apsiden sind mit zurücktretenden kleinen Säulen besetzt und mit dem normannischen Zickzack eingefasst. Der Baumeister muss normannische Kirchen gekannt haben, aber dem Einfluss des byzantinischen Elementes hat er sich nicht entzogen; die Ostseite schliesst mit der dreifachen Concha, die Säulenreihen ziehen sich im Inneren auch auf der Westseite herum. An der späteren Kirche del S. Carcere in Catania findet sich ein aus der Cathedrale der Stadt dorthin versetztes Portal von

*) Sie wird im Jahre 1169 als eine alte Kirche erwähnt und stammt wahrscheinlich aus der frühen Zeit nach der normannischen Eroberung.

ganz abendländischer Anlage, auf jeder Seite mit drei zurücktretenden Säulen, deren Stämme schachbrettartig oder mit Zickzacklinien verziert, deren rundbogige Archivolten mit stark vertieften Rinnen gegliedert sind. Aber die Ausführung trägt den südlichen Charakter, die Kapitäle sind korinthisirend, am Fusse der Bögen freie Blattornamente, die Bearbeitung des weissen Marmors, aus dem das ganze Portal besteht, verräth den griechischen Meissel. Selbst an jener schon erwähnten Kirche la Nunziatella hat die Concha nach nordischer Weise zwei Reihen blinder rundbogiger Arcaden übereinander. Auch später noch kamen in einzelnen Fällen abendländische Reminiscenzen zum Vorscheine. Die Kirche des Maniaces bei Bronte am Fusse des Aetna, jetzt in Ruinen, deren stumpfgespitzte Bögen abwechselnd auf runden und sechseckigen Säulen ruhen, hat im Westen ein Portal im frühen normannischen Spitzbogenstyle, auf jeder Seite drei Säulen zwischen vortretenden Ecken. Sie ist, wie wir durch den Geschichtschreiber Fazellus wissen, um 1174 gebaut *). Ein ganz ähnliches Portal findet sich auch an dem Schlosse des Maniaces bei Syracus **). Noch im Jahre 1238 erhielt die Kirche S. Maria zu Randazzo an ihren drei Conchen normannische Gliederung, Zickzackornamente und rohe Thierfiguren ***). Aber auch bei allen diesen früheren und späteren Bauten sind die Details nach italienisch antikischer Weise ausgeführt, nur die Grundgedanken gehören den Eroberern. Es wird berichtet, dass Graf Roger, als er den Grundstein zur Kathedrale von Traina legte, Bauleute von allen Seiten

*) Gally Knight übers. v. Lepsius, p. 295.

**) Gally Knight, tab. 29.

***) Gally Knight übers. v. Lepsius. Die Inschrift nennt den Baumeister Leo Cumier, ein Name, der eher auf einheimischen, griechischen, als auf normannischen Ursprung schliessen lässt.

herbeirief *). Ohne Zweifel waren sie der Mehrzahl nach Italiener, welche jene ihnen vorgeschriebenen Grundformen nach ihrer eigenen Weise behandelten.

Diese Spuren eines normannischen Einflusses finden sich auch nur in den östlichen Gegenden der Insel. Jm Westen, wo die Bevölkerung überwiegend maurisch war, wo die prachtvollen Schlossbauten der arabischen Emire zur Nachahmung reizten, wo die Normannen zuletzt eindrangen und noch später zur Errichtung neuer Bauten gelangten, verschwinden sie völlig, und statt ihrer herrschen maurische und byzantinische Traditionen vor. Im Grundplane nahm man zwar auch hier die Basilikenform an, in der Anwendung monolither Säulen, korinthisirender Kapitäle und antiker Ornamente näherte man sich dem italienischen Style, der Mosaikenschmuck mit seinen zahlreichen Bildern wurde von byzantinischen Künstlern oder griechischen Eingebornen ausgeführt, aber die eigenthümliche Form des Spitzbogens, die nackte Kuppel über der horinzontal geschlossenen Mauer, der Gebrauch, die Wände innerlich und äusserlich mit langen Schriftstreifen zu verzieren, selbst die bizarre Ausschmückung der Gewölbzwickel mit Stalaktitenformen, die ich bei der Schilderung der maurischen Kunst beschrieben habe, ging von den arabischen Monumenten unverändert auf diese neue christliche Bauschule über. Alle Bauten, die wir hier finden, gehören schon dem zwölften Jahrhundert an, einer Zeit, wo die normannischen Könige ganz die einheimischen, byzantinischen Sitten angenommen hatten. Auf den Mosaiken, welche ihre Bildnisse darstellen, sehen wir sie in byzantinischer Tracht **); Gewänder und

*) Rogerius (1082) caementarios undecunque conducens templi jacet fundamenta in urbe Trainica. Gaufridus III., 19 bei Gally Knight.

**) So schon König Roger II. († 1154) in der Kirche La Martorana, mit der Beischrift Rogerius Rex in griechischen Buchstaben. Gally Knight. S. 26.

Tiara, die man in ihren Gräbern im Dome zu Palermo gefunden hat, bezeugen, dass dies nicht etwa bloss ein bildnerischer Gebrauch gewesen. Auch war die griechische Sprache die herrschende, die arabische noch im Gebrauch, wie Beides aus den Inschriften hervorgeht. Einige dieser normannischen Gebäude zu Palermo machen ganz orientalischen Eindruck. So die Kirche S. Giovanni degli Eremiti, 1132 gegründet, 1148 vollendet, fast quadratisch, mit fünf Kuppeln ohne Dach, durchweg mit spitzen Bögen; so die Kirche La Martorana, zufolge vorhandener Inschrift von Georg Antiochenus, dem Grossadmiral und Protonobilissimus erbaut und daher früher S. M. dell' Amiraglio genannt, 1143 vollendet, ein Viereck mit einer Kuppel und drei Conchen; so endlich noch die um 1161 vollendete Kirche S. Cataldo, ein Rechteck von geringer Länge, wiederum mit drei Conchen, durch vier Säulen in neun Felder getheilt, welche die mittlere Hauptkuppel tragen und zwei kleinere im Westen und Osten gelegene Kuppeln stützen. Bei den anderen, grösseren Bauten tritt dagegen jene eigenthümliche Mischung arabischer und byzantinischer Elemente mit abendländischen deutlicher und in ihrem höchsten Glanze hervor.

Die Blüthezeit dieser sicilischen Kunst fällt unter die Regierungen Königs Roger II. und der beiden Wilhelm (1130 — 1189). Ihre höchsten weltberühmten Leistungen sind die Schlosskapelle (Capella palatina) des königl. Palastes zu Palermo (1129 — 1140) und die Klosterkirche zu Monreale in der Nähe dieser Hauptstadt, die im Jahre 1174 begonnen, aber schon im Jahre 1189 vollendet war*). An sie reihen sich mehrere Andere, namentlich die Kathedrale von Cefalu (begonnen 1132) und die Kirche La Magione zu Palermo (1150). Das Architektonische in

*) Die Beweise bei Serradifalco, S. 60.



Capella palatina, Palermo.

diesen Bauten ist sehr einfach. Die Säulen, welche die Schiffe trennen, ihre Kapitäle und Basen sind antik oder

der Antike nachgebildet. Der Spitzbogen, welcher sie verbindet, unterscheidet sich von dem des Nordens sehr wesentlich; er ist breit und stumpf, aber bedeutend überhöht, so dass sich auf dem Kapitäle ein senkrechtes Mauerstück erhebt, dass sich erst oben ohne weitere Gliederung nach der Spitze zu wölbt. Das Profil dieses Bogens ist einfach rechtwinkelig, nicht einmal, wie es doch in den normannischen Bauten in Frankreich und England schon so frühe vorkam, von einem Gurtbogen unterzogen. Es fehlt daher an jeder organischen Verbindung der Säule mit der Wand, an jeder architektonischen Gliederung der letzten. Die Säulenstellung ist eine sehr weite, sie beträgt fast zwei Drittel der Mittelschiffbreite; diese weite Stellung in Verbindung mit den hohen Bogenöffnungen giebt dem Gebäude einen Charakter des Leichten und Luftigen, aber auch des Leeren. Die Seitenschiffe sind, wie es diese Bogenhöhe mit sich brachte, im Verhältniss zu dem Oberschiffe hoch. Sie sind in jedem Intercolumnium nur durch ein schmales Fenster beleuchtet, dem dann in der oberen Wand des Mittelschiffs ein kleineres ähnliches Fenster, das sich über der Spitze jedes Bogens erhebt, entspricht. Das Kreuzschiff ist unvollständig ausgebildet, es ist seiner liturgischen Bedeutung nach ein Theil des Chores, dessen drei Nischen sich unmittelbar daran anschliessen und mit denen es um einige Stufen höher liegt, als der Boden des Langhauses. An der Kathedrale von Cefalu tritt es flach und schmal hervor, an der Schlosskapelle hat es die Breite des Langhauses, an der Kirche von Monreale ist es zwar etwas breiter als das Langhaus, aber doch nur von derselben Breite wie der Chorschluss. Die wesentliche Auszeichnung dieses Raumes besteht in der Kuppel, welche auf vier quadratisch gestellten Säulen von ähnlichen, aber viel höher geschwungenen Spitzbögen und den dazwischen liegenden Gewölb-

stücken getragen wird. Die Ausbildung des Grundrisses ist also schwankend und überhaupt die Architektur, wenn wir von ihrem farbigen Schmucke absehen, noch eben so formlos und unbelebt wie in den älteren Basiliken, nur dass als fremdartige Zusätze der Spitzbogen und die Kuppel, und andererseits, wenigstens meistens, die Verbindung der Thürme mit der Westseite hinzugetreten sind. Die Portale sind zwar mit Säulen besetzt, aber flach, ohne Vertiefung, die Fenster einfache Mauerausschnitte ohne Theilung oder Gliederung, die Wände durchaus glatt und in keiner Weise plastisch belebt, selbst statt der Gesimse im Inneren nur flache farbige Streifen. Um so reicher ist aber die gesammte Ausstattung des Gebäudes. Schon die Säulen bestehen aus edeln Steinarten; in Monreale die Stämme von violettem Granit, Kapitäle und Basen von weissem Marmor. Ebenso sind die Wände durchweg durch farbige Marmorstreifen verziert, welche in den Seitenschiffen und im Chore unten verschiedene bunt ausgelegte Felder und Friese, in den oberen Theilen aber Einrahmungen für die Mosaiken bilden, mit denen Mittelschiff und Chor auf's Prachtvollste geschmückt sind. Diese Eintheilungen schliessen sich allerdings an die Architektur an, aber auf ziemlich unorganische Weise. In Monreale geht die farbige Einfassung der Scheidbögen nicht unmittelbar von den Kapitälen, sondern von einer darüber gezeichneten Schale aus, aus deren Mitte sie aufsteigt, und dann auf der Spitze des Bogens einen senkrechten Streifen trägt, der wiederum in das die Stelle des Gesimses unter den Fenstern vertretende flache Band einschneidet und so die in den Bogenzwickeln angebrachten Bilder einrahmt. In der Schlosskapelle ist die Sonderung dieser Bildflächen durch ein Medaillon erlangt, welches den Raum zwischen der Bogenspitze und jenem Bande ausfüllt. Ueber den Oberlichtern ruht dann auf

maurischen Stalaktitenzwickeln das Gebälk, das in Monreale den offenen Dachstuhl zeigt, in der Schlosskapelle durch Kassetten verbunden, in beiden aber, wie in anderen sicilischen Kirchen *), auf's Reichste mit Gold und Malereien verziert ist. So ist denn das ganze Innere überaus glänzend, von allen Seiten strahlt der leuchtende Marmor, der Goldgrund und die Farbenpracht der Mosaiken, welche im Langhause in den Bogenzwickeln und zwischen den Oberlichtern, im Chorraume aber rings umher angebracht sind. In der Concha sieht man ganz oben stets das Brustbild des Erlösers in den kolossalsten Verhältnissen, darunter eine oder mehrere Gestaltenreihen, und ebenso sind die Kuppel, die mächtigen Gewölbzwickel, die Wände der Kreuzarme theils mit einzelnen kolossalen Gestalten, theils mit historischen Darstellungen ausgestattet. Ob diese Mosaiken durch einheimische Künstler oder durch geborene Griechen gefertigt sind, kann dahingestellt bleiben; jedenfalls gehören sie byzantinischer Kunst an, wie sie denn auch durchweg mit griechischen Inschriften versehen sind. Sie zeigen noch immer einen sehr grossartigen Styl **); die Zeichnung ist zwar im Einzelnen in der gewohnten byzantinischen Weise manierirt und unwahr, die Bewegungen sind tänzelnd und von einer erkünstelten Zierlichkeit, aber die Verhältnisse im Ganzen richtig, der Ausdruck ernst, verständlich, würdig. Sie geben ein sehr gewichtiges Zeugniss von der Geschicklichkeit, die sich noch jetzt in diesem Zweige byzantinischer Kunst erhalten hatte.

Auch der Wandschmuck des Aeusseren ist durch flache Auslegung mit buntfarbigen Marmorstücken bewirkt, und zwar ist hier wiederum ein Motiv normannischen Ursprungs

*) Vgl. die vortreffliche farbige Darstellung eines solchen Gebälks bei Morey, La charpente de la Cath. de Messina.

**) Vgl. Serradifalco tab. X. Hittorf tab. 69.

vorherrschend, nämlich das Durchschneiden der Bögen. Es ist indessen schon einigermaassen entstellt, wenigstens minder glücklich behandelt. Während nämlich in England und in der Normandie diese Bögen auf einer engen Säulenstellung angebracht und an sich rund (nur an den Durchschneidungspunkten eine Spitze bildend) sind, sind hier schon die sich kreuzenden Bögen Spitzbögen mit weiterer Säulenstellung und höher hinaufgehend. Der Reiz dieser Ornamentation, der in dem Wechsel runder und spitzer Bögen, in der anscheinend zufälligen Entstehung dieser künstlicheren Form aus der natürlicheren liegt, geht dadurch verloren, sie wird gespreizt und willkürlich. Am Reichsten ist dieser Schmuck an der Chornische von Monreale, wo drei Reihen solcher Bögen, alle von bedeutender Höhe, übereinanderstehen und ausserdem flache Bänder, Fenstereinfassungen und kreisrunde Stücke von farbigem Marmor angebracht sind.

Die Pracht dieser Bauten erregte die Bewunderung der Zeitgenossen. Papst Lucius II. in einer Bulle vom Jahre 1182, in welcher er der Kirche von Monreale bischöfliche Rechte ertheilt, rühmt schon, dass der König dem Herrn einen „grosser Bewunderung würdigen" Tempel errichtet habe, der „seit den Tagen des Alterthums" seines Gleichen nicht habe; ein Chronist fügt hinzu, dass auch gleichzeitig kein anderer König oder Fürst ein ähnliches Werk vollbracht habe *). Nicht minder sind arabische Reisende jener

*) In der Bulle heisst es: Rex-templum Domino multa dignum admiratione construxit-ut simile opus per aliquem regem factum non fuerit a diebus antiquis. Ricardus de S. Germano, Chronicon ad ann. 1189 fügt hinzu, nachdem er besonders die musivische Arbeit gerühmt hat, dass der König das Gebäude ad talem finem perduxit, qualem nullus regum aut principum in toto terrarum orbe construxit temporibus nostris (Serradifalco a. a. O. p. 60).

Zeit vom Lobe dieser Bauten erfüllt. Und auch unsere Zeitgenossen werden von dieser zugleich ernsten und doch wieder mährchenhaft phantastischen Pracht nicht minder ergriffen.

Es ist sehr merkwürdig, dass dessen ungeachtet der Styl dieser Prachtbauten keinen Einfluss auf Italien, nicht einmal auf die benachbarten, ebenfalls normannischer Herrschaft unterworfenen Gegenden ausübte, dass namentlich der Spitzbogen hier keine Nachahmung fand *). Es erregt dies wenigstens wesentliche Bedenken gegen die oft geäusserte Annahme, dass er von Sicilien aus und durch die Wirksamkeit der Normannen in das Abendland gekommen sei. Wären diese für die hier traditionell angewendete Bogenform so eingenommen gewesen, dass sie dieselbe in der Normandie oder in England eingeführt hätten, so würden sie noch viel weniger unterlassen haben, sie in Apulien und Calabrien in Ausführung zu bringen. Dazu kommt aber auch, dass diese sicilischen Bauten sich von dem Style des Nordens, der schon in den romanischen Bauten herrschte und durch die Anwendung des Spitzbogens nur weiter entwickelt wurde, wesentlich unterscheiden. Bei allem Glanze des Marmors und der Mosaiken stehen sie jenen an architektonischer Bildung weit nach, verrathen ein ganz anderes Princip und andere Tendenzen. Während dort bereits alle Glieder eine plastische, ihre architektonische Function kräftig aussprechende Gestalt annahmen, während die Bögen mehrere Ordnungen, die Pfeiler eine mannigfaltige und reiche Gestalt erhielten, die Pfosten der Thüre und Fenster abgestuft, die Wände durch vortretende Lisenen und Portale belebt wurden, während das Ganze eine organische Einheit bildete, sind hier die Bögen und

*) Wie dies wenigstens Gally Knight in seinen Werken über die Normandie und über Italien mit Bestimmtheit bezeugt.

Fenster blosse Mauerausschnitte, die Portale ohne oder mit wenig vertiefter Abstufung gebildet, die Säulen ohne innere Verbindung mit den Bögen gelassen, diese auf hohen ungegliederten Mauerstücken unharmonisch überhöht, die Wände endlich durchweg flach und nur durch eingelegte Ornamente oder durch Mosaiken verziert. Es ist etwas von jener unkräftigen Weise des Orients, die in Byzanz mit dem Mangel der Plastik, bei den Arabern mit dem Verbote des Bildwerks zusammenhing, die aber bei beiden doch eine tiefere geistige Bedeutung hatte, auf diese Normannen in ihrer südlichen Verweichlichung übergegangen; es haben sich Formen gebildet, deren glänzende Ausschmückung ohne Zweifel den einfach gewöhnten Söhnen des Nordens imponirte, deren weitere Ausführung sie hier duldeten und beförderten, die aber dem abendländischen Geiste, selbst in der minder kräftigen Entwickelung, die er in Italien erlangt hatte, noch mehr aber dem nordischen Gefühle, das sich auch in der Architektur schon bewährt und geübt hatte, innerlich widerstrebten und daher sich nicht weiter verbreiteten.

Allein wenn wir hienach auch der sicilischen Architektur den Einfluss auf die Entwickelung der nordischen Baukunst, den man ihr zuschreiben wollen, nicht zugestehen können, so ist ihr doch ein grosser Reiz, ein grosses Interesse nicht abzusprechen. Sie giebt uns das anschauliche, poetische Bild jenes glänzenden, genussvollen Lebens, das überall entstand, wo sich die Söhne des Nordens mit südlichen Völkern mischten, jener eigenthümlichen Verschmelzung mannigfaltiger Ansichten, Sitten, Ideen, welche die Dichter so gern geschildert haben. Diese Zustände haben niemals grosse historische Erscheinungen hervorgebracht, sie haben die Länder, in denen sie sich bildeten, nicht beglückt, nicht zur Entwickelung eines festen sitt-

lichen Systems, einer kräftigen Nationalität geführt. Sie lähmten die wohlthätige Wirksamkeit aller Religionen, indem sie dieselben mischten und trübten, sie brachen die Strenge und Reinheit der Sitten und begünstigten ein leidenschaftliches Streben nach egoistischem Lebensgenusse. Sie führten daher immer zur Verweichlichung. Aber sie beförderten die natürliche Freiheit, und die schnelle Entwickelung geistiger und physischer Kräfte, und gewähren daher in der kurzen Zeit ihres Glanzes ein interessantes und reiches Schauspiel, in welchem menschliche Tugenden und Laster und die verschiedenen Eigenthümlichkeiten der Volksstämme in hellem Lichte erscheinen. Die bildende Kunst giebt uns nur das ruhige Bild dieser Mischung, sie kann die ganze Bedeutsamkeit solcher Verhältnisse nicht erschöpfen, sie ist das Werk der Zeiten selbst und daher einer Erkenntniss, welche nicht so unbefangen und nicht so tief ist, wie die des späteren Historikers oder Dichters. Aber sie zeigt uns doch die glänzende Erscheinung, welche durch das Zusammenfliessen verschiedener Formen und Nationalitäten entsteht, den Reichthum der Talente, die unter der Gunst solcher Umstände sich ausbilden, sie lässt uns endlich in dem Mangel eines festen, zeugenden Princips die Vergänglichkeit dieses Glanzes voraussehen.

Viertes Kapitel.

Romanische Schulen im südlichen und westlichen Frankreich.

Auch für Frankreich war die Zeit des Aufschwunges noch nicht gekommen. Während Deutschland unter der klugen Leitung der sächsischen Fürsten sich zu einem einigen, geordneten Reiche gestaltete, zerfiel der westliche Theil des karolingischen Reiches in eine Menge kleiner Lehnsterritorien, in denen die Mächtigeren ohne Scheu vor einer höheren Gewalt die kleineren Besitzer unterdrückten, und sich zu Beherrschern aufwarfen. Die Schwäche der Nachkommen Karls des Grossen, denen die Zügel der Regierung mehr und mehr entfielen, war die nächste, aber nicht die alleinige, nicht die letzte Ursache dieses Verfalls, sie war vielmehr selbst schon die Wirkung eines tieferen Grundes, der durch die Mischung verschiedenartiger Elemente entstandenen inneren Zerspaltung der Nation. Auch in Deutschland war ein Conflict des Germanischen und Romanischen, die romanische Bildung hatte mit dem Widerstreben des Volkes zu kämpfen; aber der Kampf war doch nur ein geistiger. In Frankreich standen diese streitenden Kräfte verkörpert neben einander; germanisches Ge-

fühl widerstrebte nicht bloss lateinischer Lehre, sondern es hatte wirkliche Romanen, römische Sitte und südliche Natur vor sich. Die Mischung beider Elemente war eine physische, und das romanische, in Karls des Grossen Zeit, ich möchte sagen in der Ueberraschung des ersten Angriffs zurückgedrängt, machte sich jetzt immer mehr geltend. Die äussere Erscheinung dieses Kampfes war die Sprache; in ihr begann der Gährungsprozess. Unter den Merowingern und noch unter Karl bestanden beide Sprachen nebeneinander, und die deutsche war die der Sieger, des Hofes, des Adels. Bald verlor sich dies *), beide Sprachen mischten sich, eine dritte, neue, entstand allmälig. Die römische Sprache, die in der Zahl der Bevölkerung vorherrschte und den Vorzug vollkommener Ausbildung hatte, überwog; aber sie erfuhr doch auch einen erheblichen Einfluss des germanischen Elementes. Wenn die Stammsylben der Wörter, meist aus der lateinischen Sprache, als ihrer Mutter, herstammen, so zeigen die Biegungsformen und die Satzbildung den Einfluss des germanischen Geistes. Es war ein complicirter, langwieriger Bildungsprozess, durch den diese Verschmelzung bewerkstelligt wurde, und der keineswegs in allen Theilen Frankreichs gleiche Resultate herbeiführte. Im Süden, in der alten römischen Provinz, waren die Deutschen vereinzelt und in Berührung mit einer gewandten römischen Bevölkerung. Im Norden hatten sie dichtere Wohnsitze, stärkeren Zufluss von jenseits des Rheines; auch war hier die römische Cultur selbst nicht so tief eingedrungen. Im Westen hatte sich die keltische

*) Schon unter Karl dem Kahlen konnte man das Deutsche, das als die Sprache der Grossen noch wichtig war, nicht mehr im Lande lernen. Der Abt von Ferrières dankt (853) dem von Prüm, dass er ihm zugesendete Knaben in der deutschen Sprache unterrichtet; cujus usus, fügt er hinzu, hoc tempore pernecessarium nemo nisi tardus ignorat. (Schlosser, Weltgesch. M. A. Bd. 2, Abth. 1, S. 474.)

Sprache noch völlig erhalten, bis auf den heutigen Tag lebt sie noch in der Bretagne; die östlichen Gegenden hatten, sei es schon durch den Ursprung der ersten Bewohner, sei es durch die Verpflanzung germanischer Stämme in das verödete Land, die schon unter den späteren römischen Kaisern statt fand, eine deutsche Färbung. Später brachten die Normannen, die sich im Norden niederliessen, ein dem germanischen Geiste verwandtes Element hinzu, das demselben ein Uebergewicht verschaffte. Dazu kam die geographische Lage Galliens. Es war nicht, wie Deutschland, ein Binnenland, sondern auf drei Seiten vom Meere umspült, auf jeder mit anderen Völkern in Berührung, im Süden mit den Bewohnern des Mittelmeeres, mit Italienern und Byzantinern, im Westen mit Spaniern und Arabern, im Norden und Nordwesten mit den Bewohnern Brittaniens und mit den rüstigen skandinavischen Stämmen. Während aber diese äusseren Einflüsse auf die offenen Gegenden wirkten, blieben gebirgige, schwer zugängliche Provinzen, wie die Auvergne, Velai und Bourbon, davon unberührt. Rechnet man hinzu, dass bereits bei der Einwanderung der deutschen Stämme locale Verschiedenheiten bestanden, so ist begreiflich, dass diese kaum zu übersehende Mannigfaltigkeit von Provinzialeigenthümlichkeiten in rechtlichen Verhältnissen, wie in der Sprache und Sitte, die Regierung unendlich erschweren, die Kraft der karolingischen Fürsten brechen musste, und wiederum durch den Verfall der Centralgewalt eine grössere Stärke erhielt. Es ist merkwürdig, dass gerade die Nation, welche bestimmt war, das Bestreben nach nationaler Einheit am kräftigsten auszubilden, mit einer atomistischen Zersplitterung begann, während Deutschland, dessen Stammessonderung sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat, in jener Frühzeit in sich einig erschien. Bei uns ist die Einheit geblieben, wie

sie durch die Natur gegeben war, ein Gesammtbegriff, der die Besonderheit der einzelnen Stämme nicht ausschliesst, und der sich daher am wirksamsten zeigte, so lange diese noch weniger ausgebildet waren. Dort ist sie das Resultat eines Bedürfnisses, das nur allmälig zum Bewusstsein und zur Befriedigung gelangte, dadurch aber auch viel tiefere Wurzeln schlug. Es entstanden daher hier zunächst einzelne getrennte Provinzen, die aber doch, weil verwandten Ursprungs, einander entgegen reiften, und allmälig, erst im engeren, dann im weiteren Umkreise zusammenwuchsen.

Denn freilich lag eine gemeinsame Nationalität zum Grunde, die keltisch-gallische, welche zwar durch fremde Völkerschichten überdeckt und zurückgedrängt, aber dennoch nicht erstorben war, und aus der unzerstörbaren Kraft des Bodens allmälig wieder sich aufrichtete. Wir kennen die ursprünglichen Eigenschaften dieses weitverbreiteten, mannigfache Völker umfassenden Stammes freilich nur aus einzelnen Andeutungen der römischen Schriftsteller; allein diese reichen hin, um sie in dem späteren Volkscharakter der Franzosen wieder zu finden. Es war ein für Bildung nicht unempfängliches Volk, leicht erregbar, zu Neuerungen geneigt, aber doch kalten, verständigen Blickes. Religion verband sich mit Staatsklugheit, ein mächtiger, prunkliebender Adel beherrschte, in inniger Verbindung mit den Druiden, das niedere Volk. Dieser volksthümlichen Grundlage mögen wir es zuschreiben, wenn in Ländern keltischen Ursprungs die Aristokratie immer wieder eine viel grössere Bedeutung erhielt, als in Deutschland.

Schon im Anfange dieser Epoche können wir, ungeachtet der Zerklüftung des Landes, zwei grosse Massen unterscheiden, Süd- und Nordfrankreich, langue d'oc und langue d'oyl, Provenzalen und Franzosen. Diese Verschiedenheit gründete sich auf uralte Verhältnisse. An

den südlichen Küsten hatten griechische Pflanzstädte schon vor der römischen Eroberung Civilisation verbreitet, und nach derselben dem strengeren römischen Geiste eine weichere, auf feineren Lebensgenuss gerichtete Färbung gegeben. Auch die Völkerwanderung zerstörte die Blüthe dieser Gegend nicht völlig, die grösseren Städte wussten ihre Gewerbthätigkeit und ihre Selbstständigkeit zu bewahren, mannigfache Ueberreste römischer Grösse erregten den Sinn für Pracht und Luxus, und die fortwährende Anerkennung des römischen Rechts beförderte Ordnung und Gesetzlichkeit. Die ersten germanischen Eroberer des Landes, die Westgothen, wurden von dieser einheimischen Civilisation überwältigt, cultivirt und verweichlicht; die fränkische Herrschaft fasste nur schwache Wurzeln; die Normannen drangen nicht bis hieher, und mit den Arabern waren, nachdem ihr erster Einfall glücklich zurückgeschlagen, nur auf den Gränzen Kämpfe zu bestehen.

Das Christenthum hatte unter der gebildeten und empfänglichen Bevölkerung dieser Gegend Eingang gefunden, frommen Regungen waren die Gemüther höchst zugänglich, die strengere Haltung, welche nach dem Jahre 1000 aufkam, machte sich auch hier am stärksten geltend. Aber der Gegensatz zwischen Geistlichkeit und Laien war hier weniger fühlbar, weil die gemeinsame Sprache sie verband und die Verschiedenheit des Lateinischen von dem einheimischen Dialekte zu gering war, um nicht Verschmelzungen herbeizuführen *). Die Laienwelt war daher minder ungebildet, die Geistlichkeit weniger gelehrt, mehr genöthigt und mehr geneigt, auf die Wünsche und Gebräuche des

*) Schon aus der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts besitzen wir geistliche Formeln und Gesänge theils ganz in provenzalischer Sprache, theils wechselnd, lateinisch und romanisch. Vgl. Fauriel, Histoire de la poésie provençale. Paris 1846.

Volkes einzugehen. Noch aus römischer Zeit her war das Volk an poetische Anregungen gewöhnt; die Kirche liess sich auch hierauf ein, dramatisirte ihre Feste, trug heilige Geschichten in bänkelsängerartigen Reimen vor, durchwebte sie sogar mit landschaftlichen Schilderungen, in denen schon jetzt Philomele, die in den späteren ritterlichen Gedichten so unentbehrliche Nachtigall, ihre Stelle fand. Unter der Geistlichkeit entstand daher eine Form der Bildung, in der sich weltliche Elemente, zum Theil in antiker Färbung, mit christlichen mischten. Auch der kriegerische Adel konnte dem Einflusse städtischer Sitte und einer milderen Sinnesweise nicht widerstehen. Er gab den Ermahnungen der Kirche zuerst Raum, indem er den Gottesfrieden annahm und als ritterliches Gesetz anerkannte; er benutzte aber auch diese Tage der Ruhe zu friedlichen Festen, und bald erschallten die Burgen nicht bloss vom Getöse der Waffen, sondern von den Tönen heiterer Geselligkeit. Die Poesie der Minne hatte hier ihre früheste Blüthe, und die Lieder der Troubadours machten die Gemüther für zarte Regungen empfänglich. Politische Bedeutung erlangte das Land zwar nicht, die Versuche der burgundischen Fürsten scheiterten, aber es erfreute sich des Friedens und der Wohlfahrt lange vor den anderen Völkern des Abendlandes. Die Nordfranzosen dieser Zeit, roher und kriegerischer, rühmen an den Provenzalen ihre Klugheit und Emsigkeit, aber sie verschmähen ihre reiche Tracht und die Weichlichkeit ihrer Sitte, und verspotten ihre, ihnen unmännlich scheinende Vorsicht *).

*) Vgl. die oft angeführten Stellen des Glaber Radolf (bei du Chesne IV, 38) und das Radolf Cadomensis (Muratori Scr. rer. Ital. V) bei Wachsmuth Sittengeschichte II, 458. Sie scheiden sich, sagt der Chronist, wie Hühner und Enten; es war sprüchwörtlich: Franci ad bella, Provinciales ad victualia.

Diese Schilderung traf nun zwar zunächst nur die Bewohner der südlichen Küstenländer; aber auch die mittleren Provinzen unterschieden sich noch wesentlich von den Nordfranzosen. Während diese durch die Kriege mit den einheimischen keltischen Stämmen oder den räuberisch einfallenden Normannen und durch die Thronstreitigkeiten der karolingischen Fürsten verwilderten, während bei ihnen nur der kriegerische Muth Geltung hatte und germanischer und nordländischer Geist die Oberhand gewann, waren die inneren Gegenden und die westlichen Küsten durch Berge oder ihre Abgelegenheit geschützt, und bewahrten in stiller Abgeschlossenheit ihre heimischen Traditionen.

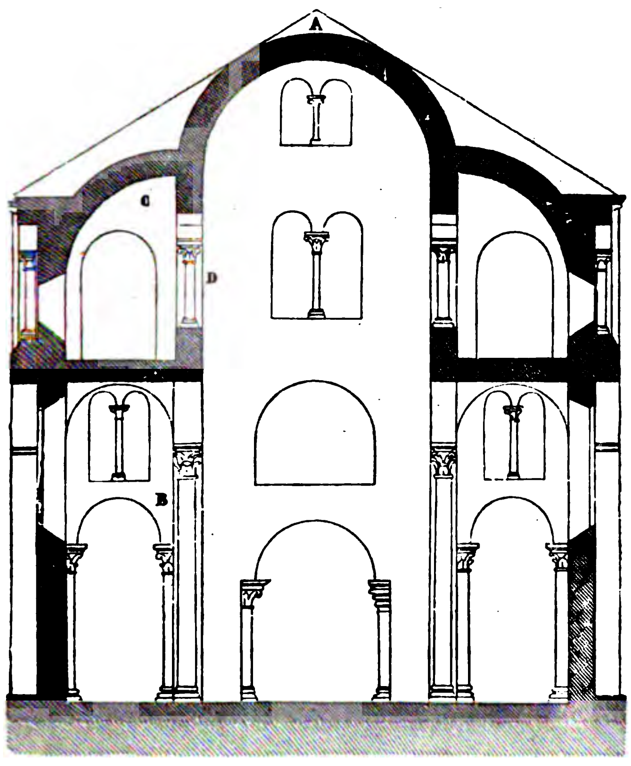
Diese Mannigfaltigkeit der Verhältnisse und Richtungen der verschiedenen Provinzen, von der uns die Berichte der mönchischen Schriftsteller in ihrer einförmigen Latinität nur sehr ungenügende Anschauung geben, lernen wir erst durch die Betrachtung der Monumente vollkommen schätzen. Während die deutsche Architektur schon überall eine gleiche Tendenz zeigt, die sich in wenigen Gegensätzen ausbildet, sehen wir auf dem Boden des heutigen Frankreichs einen Reichthum der verschiedenartigsten Formen und Systeme, welche theils abweichende Auffassungen der antiken Elemente, theils verschiedene fremdartige Einflüsse von Süden und Norden, dann aber auch verschiedene Stimmungen und geistige Richtungen andeuten, und zum Theil die auffallendsten Gegensätze bilden. Nirgends erhalten wir ein so anschauliches Bild der Gährung von Kräften und Stoffen, des Eindringens nationaler Elemente in die Stille klösterlicher Thätigkeit, der mannigfaltigen Bestrebungen, welche im Beginne dieser Epoche an verschiedenen Stellen sich geltend machten und bald in grösseren, bald in kleineren Kreisen wirkten. In einigen Gegenden erhielt sich römische Tradition ohne bedeutende

Umgestaltung, in anderen bildete sich eine solche frühzeitig zu einem eigenthümlichen Typus aus; in noch anderen endlich mischten sich die Einflüsse mehrerer solcher Schulen zu einer neuen mittleren Form. Das Studium dieser provinziellen Eigenthümlichkeiten, erst seit wenigen Decennien begonnen, kann noch nicht als abgeschlossen angesehen werden; die Begränzung der Schulen ist zum Theil unsicher, das Chronologische noch nicht vollständig festgestellt *). Aber die wesentlichen Züge sind doch schon deutlich erkennbar. Bei Weitem die Mehrzahl dieser Schulen und die grössere Mannigfaltigkeit der Formen gehören dem südlichen Theile Frankreichs, bis zur Loire und noch etwas nördlicher, an, aber sie sind unter sich wieder durch gewisse gemeinschaftliche Eigenthümlichkeiten verbunden und von den nördlichen Gegenden unterschieden, so dass auch hier wieder die nördlichen und die südlichen Provinzen zwei grosse Massen bilden, innerhalb welcher dann wieder feinere Unterscheidungen erkennbar werden.

Im nördlichen Frankreich geht die Architektur fast denselben Weg, wie in Deutschland, sie beginnt mit höchst einfachen Formen und mit der geraden Decke, wendet sich dann dem Kreuzgewölbe zu, und sucht im Einklange mit diesem den ganzen Bau organisch zu gestalten. In der südfranzösischen Baukunst ist dagegen vor Allem ein engeres Anschliessen an antike Ornamentation, in höherem

*) Besonders für die nähere Feststellung des Alters selbst der hervorragenden Gebäude fehlt es an sorgfältigen kritischen Forschungen; die französischen Antiquare haben sich mehr mit dem Geographischen beschäftigt. Ueber die Begränzung der verschiedenen Schulen sind die Differenzen minder bedeutend, wie die Vergleichung der beiden von Violet-le-duc (in César Daly's Révue de l'Arch. Vol. X, Tab. 14) und Caumont (im Abécédaire de l'Archéologie 1851, pag. 176) entworfenen Karten mit meiner weiter unten folgenden, in manchen Punkten abweichenden Darstellung ergiebt.

Grade, als selbst in Italien, wahrzunehmen; antike Glieder werden, oft spielend und ohne constructiven Zweck, aber doch mit geistiger Regsamkeit und mit einer klaren, heiteren, der Antike verwandten Stimmung, angewendet und mit christlichen Motiven verbunden. Dem Grundplane nach sind die Kirchen auch hier meistens längliche Basiliken, obgleich ungewöhnliche Anordnungen hier häufiger, als in anderen Ländern vorkommen. Die wichtigste Eigenthümlichkeit ist aber die vorherrschende Anwendung des Tonnengewölbes. Auch dies war ohne Zweifel von römischen Vorbildern, welche lange, mit solchen Gewölben bedeckte Räume enthielten, entlehnt. Bei der Verbindung von Haupt- und Seitenschiffen tritt dann aber die weitere Eigenthümlichkeit ein, dass die Seitenschiffe sich mit einem halben Tonnengewölbe an das Tonnengewölbe des Mittelschiffes anlegen, und so dasselbe stützen, eine Anordnung, die schwerlich in der Antike, wohl aber (wie die Kapelle in Aachen beweist) in karolingischen Bauten ihr Vorbild haben mochte. Es geht dadurch der Raum für Anbringung der Oberlichter im Mittelschiffe verloren, so dass dasselbe dunkel erscheint, und nur von den Fenstern des Chores, der Kuppel, wo eine solche besteht, und der Façade beleuchtet wird. Diese Dunkelheit des Inneren, die an den antiken Tempel erinnert und in der südlichen Vorliebe für schattige und kühle Räume eine Unterstützung findet, ist eine gemeinsame Eigenthümlichkeit dieser Gegenden. In einigen derselben haben jedoch die Seitenschiffe zwei Stockwerke, ein unteres, mit Kreuzgewölben gedecktes, und eine Empore, welche durch eigene, wiewohl kleine Fenster beleuchtet wird. Sehr frühe kommt in diesen Gewölben der Spitzbogen vor, jedoch in einer anderen Gestalt, als später im gothischen Style, auf breiter Grundlinie und geschweift. Die Anleitung dazu gab wohl das Halbgewölbe



N. D. du Port, Clermont.

der Seitenschiffe und das darin angedeutete System des Stützens, welchem entsprechend man das Gewölbe des Mittelschiffes aus zwei anstrebenden Hälften bestehen liess, die in einer Spitze zusammentrafen. Dies Gewölbe gewährte dann den Vortheil geringeren Seitendruckes und grösserer Höhe, als das halbkreisförmige *). Bei diesem sehr au-

*) Renouvier (Bull. monum. X, p. 661) bemerkt, dass die halbkreisförmigen Tonnengewölbe von St. Guillem du désert, Quarante, Espondeilhan (im Dép. des Hérault) selbst die späteren Kreuzgewölbe an Höhe übertreffen. Er zählt nicht weniger als dreizehn grössere Kirchen im Languedoc und der Provence auf, welche, aus dem elften

genscheinlichen Ursprunge der spitzen Wölbung und bei der sehr abweichenden Form dieses Spitzbogens darf man ihn mit der Entstehung der gothischen Architektur, an welcher gerade diese Gegend keinen Antheil hat, nicht in Zusammenhang bringen, und eben so wenig an eine Herleitung von den Arabern denken, zumal da bei diesen solche Gewölbe nicht vorkommen. Oft sind die Tonnengewölbe des Mittelschiffes durch Gurtbögen verstärkt, welche von den Halbsäulen der Pfeiler aufsteigen, und dann also das fortlaufende Tonnengewölbe mehr oder minder regelmässig theilen, jedoch, der Form desselben entsprechend, stets rechtwinkelig, niemals diagonal, so dass das Auge an der Wölbung immer nur parallele Bögen sieht. Auch dies mochte auf antiker Tradition beruhen, wie denn in der That die Piscina mirabilis bei Bajae wirklich Tonnengewölbe mit Gurtbögen enthält. Wie man es in solchen Nützlichkeitsbauten gefunden haben mochte, ruhen auch hier die Mauern stets auf Pfeilern, denen da, wo sie Bögen zu stützen hatten, Halbsäulen angelegt sind; freie Säulen kommen nur da vor, wo die Chorrundung einen Umgang erhält, und nur an dieser Rundung, nicht im Schiffe. Das Kapitäl zeigt oft die sorgfältige Nachahmung des korinthischen, oft aber auch nur die Höhe und den Kelch desselben mit figurirten Darstellungen; das Würfelkapitäl ist fast ganz unbekannt. Offene Zwerggallerien im Aeusseren kommen nicht vor, und selbst Bogenfriese höchst selten; die Gesimse haben zwar ähnliche Verzierungen, wie wir sie in Deutschland kennen gelernt haben, aber sie ruhen stets auf Kragsteinen.

Auch der **nordfranzösische** Styl hat mehr Antikes, als die deutschen Bauten; namentlich ist es wichtig, dass

und zwölften Jahrhundert stammend, solche Gewölbe ohne Spur einer späteren Hinzufügung haben.

die Strebepfeiler, die man an Wasserleitungen und ähnlichen Nützlichkeitsbauten der Römer vorfand, frühe angewendet und für das Kreuzgewölbe benutzt wurden. Oft finden sich auch Halbsäulen als Mauerverstärkung im Aeusseren. Korinthisirende Kapitäle sind auch hier nicht selten, und an Stelle des Bogenfrieses sind Kragsteine gewöhnlich. Indessen sind Würfelkapitäle vorherrschend, und in der Ornamentation entwickelt sich ein eigenthümlicher strenger Geist, der geometrische Formen den pflanzenartigen Gestaltungen vorzieht *).

*) Die französische Archäologie hat in den letzten Jahren eine gewaltige Thätigkeit entwickelt; der Eifer, mit welchem de Caumont, Didron und Andere vorangingen, hat vielfache Anregung gegeben; Gesellschaften verschiedener Art überziehen Frankreich mit einem Netze, und der Localpatriotismus zahlreicher Dilettanten unterstützt diese wissenschaftlichen Bemühungen. Es ist daher ein unermessliches Material aufgehäuft, indessen fehlt es an genügenden Werken mit systematisch geordneten architektonischen Zeichnungen. Quellen sind, ausser vielen Monographien, die ich zum Theil an ihrer Stelle anführen werde, zunächst die kolossale, vom Baron Taylor, Nodier und de Cailleux veranstaltete Voyage pittoresque et archéologique dans l'ancienne France, wo man freilich nicht erschöpfende architektonische Details, und noch weniger kritische Forschungen, aber doch Ansichten und häufig Durchschnitte und Grundrisse findet. Ausserdem geben Mérimée's Beschreibung seiner im Auftrage der Regierung unternommenen Reisen (Notes d'un voyage dans le Midi de la France und dans l'Ouest de la France, von denen ich die Brüss. Ausg. 1835 und 1837 benutze) Schilderungen, die indessen sehr ungleich und oft dunkel sind. Alex. de Laborde (Monumens de la France), Willemin (Monumens français inédits) geben vereinzelte und in architektonischer Beziehung wenig befriedigende Zeichnungen. Chapuy's verschiedene Werke (Cathedrales françaises; moyen age pittoresque, moyen age monumental) enthalten oft sehr gute und elegante, aber keineswegs immer zuverlässige, meist malerische Ansichten. Zuverlässiger in seinen Zeichnungen, aber planlos, ist der Atlas von du Somérard, l'art du moyen age, dessen Text auch schätzbare, aber schlecht geordnete Notizen enthält. Im Bureau des Ministeriums des Innern in Paris ist eine Sammlung von Zeichnungen historisch wichtiger Monumente angelegt, welche bei Reparaturen oder von Antragstellern eingereicht wor-

Provence, Dauphiné, Languedoc.

Ueberblicken wir nach diesen Vorbemerkungen die südlichen Gegenden, so finden wir in den Provinzen auf beiden Seiten der Rhone einen ziemlich übereinstimmenden Styl, der sich auch vor den übrigen südlichen Schulen durch lebendige Bewahrung des Gefühls für antike Formschönheit auszeichnet. Es gehört dahin die eigentliche Provence (mit den Departements Bouches du Rhone, Vaucluse, Basses Alpes, Var) und das Dauphiné (Drome, Hautes Alpes, Isère), beide auf dem östlichen Rhoneufer, dann das Bas-Languedoc (Hérauld, Gard, Lozère, Ardéche, Haute Loire) im Westen der Rhone.

Wir befinden uns hier auf dem klassischen Boden der eigentlichen römischen Provincia, wo nicht bloss die Aehnlichkeit des Klimas, sondern auch die Pracht römischer Bauwerke vielfach an Italien erinnert. Auch die Architektur hat mit der italienischen Manches gemein, das flache Dach und eine gewisse, dem Süden eigenthümliche Simplicität; sie unterscheidet sich aber dennoch in wesentlichen Eigenschaften, und ist im Ganzen, merkwürdig genug, stets in höherem Grade antik geblieben, als jene.

den, deren Durchsicht mir mit grosser Liberalität gestattet wurde. Caumont's Histoire sommaire de l'Arch. giebt eine, freilich nur sehr allgemeine und mehr auf den Norden von Frankreich beschränkte Uebersicht der Epochen; dagegen enthält dessen Bulletin monumental (bis jetzt 18 Bände) eine Fülle von Nachrichten, ebenso mehr oder weniger das Bulletin des Comité historique pour les arts et monuments, Didron's Annales archéologiques und César Daly's Révue de l'Architecture. Millin, Voyage dans le midi de la France, ist in Beziehung auf die Architektur des Mittelalters unbrauchbar. Sehr gelungene Beschreibungen einer Zahl von Monumenten und urkundlichen Nachrichten (von denen die meisten sich auf die westlichen und nördlichen Gegenden Frankreichs beziehen) giebt auch der Engländer Thomas Inkersley, Romanesque and pointed architecture in France, London, Murray, 1850.

Die Kirchen dieses Bezirks zeichnen sich keineswweges durch Grösse aus, sie sind meistens niedrig und schwach beleuchtet, nicht viel heller wie die antiken Tempel, der Grundplan ist einschiffig oder in Basilikenform, die Zahl der Conchen meistens vermehrt, so dass ausser der Nische des Hauptaltars zwei oder auch vier kleinere halbkreisförmige Kapellen hervortreten. Zuweilen liegt die Concha des Chors wie in den altchristlichen Basiliken unmittelbar auf dem Querschiffe *), bei vollständigerer Ausbildung der Kreuzgestalt findet sich dagegen auch hier auf der Ostseite jedes Kreuzarmes eine und auf dem weiter hervortretenden Chorarme die gewöhnliche Gruppe von drei Nischen. Bei einschiffigen Kirchen ist die Concha oft und frühe im Aeusseren polygonförmig. Immer aber stehen alle diese Nischen senkrecht auf der Axe des Schiffes; die complicirtere Anordnung, die in anderen Gegenden Frankreichs frühe vorkommt, wonach die Seitenschiffe sich als runder Umgang des inneren Chors gestalten und kleinere Nischen in centraler Richtung sich an die Concha anlegen, ist hier im Ganzen unbekannt und kommt nur ausnahmsweise in einem einzigen unten zu erwähnenden Beispiele, mit augenscheinlicher Entlehnung aus einer anderen Gegend, vor. Eine wichtige Abweichung von dem Basilikenstyl ist dagegen, dass die Balkendecke hier so gut wie verschwunden ist; ich finde nur ein einziges Beispiel dieser Art erwähnt **). Das Tonnengewölbe durch Gurtbögen verstärkt, kommt schon in der alten Kathedrale von Vaison in der Provence ***) und in der Klosterkirche S. Guilhem du désert †) (im Bas-Languedoc) vor, welche beide,

*) So in St. Paul-trois-chateaux (Drome).

**) Die kleine Kirche von Baillargues (Voyage dans l'ancienne France).

***) Mérimée a. a. O. S. 161.

†) Vgl. Renouvier, Monumens de quelques anciens diocèses du

jene mit geringerer, diese mit grösserer Wahrscheinlichkeit, in's zehnte Jahrhundert gesetzt werden, und jedenfalls zu den ältesten Kirchen des Landes gehören. Es erhält sich von da an fortwährend und wird erst in der folgenden Epoche durch das Kreuzgewölbe verdrängt. Seine Structur ist die schon beschriebene, so dass die Seitenschiffe nur halbe, anstrebende Tonnengewölbe haben, und das Mittelschiff der Oberlichter entbehrt. Indessen findet man auch einige abweichende Gewölbbildungen, die darauf abzielten, Oberlichter zu gewinnen. So besteht in der schon erwähnten Kathedrale von Vaison und in der Klosterkirche von Thorignet das Gewölbe der Seitenschiffe aus etwa zwei Dritteln des Tonnengewölbes, in dem nicht bloss der ansteigende Theil, sondern auch der Anfang der Senkung gegeben ist. Noch eigenthümlicher ist das Gewölbe der alten Kathedrale von Die (Dauphiné), wo Kappen von den Seitenwänden her in das Tonnengewölbe einschneiden und so einen Raum für kleine Oberlichter bilden. Auch der Spitzbogen, in jener oben beschriebenen breiteren Form, findet sich sehr frühe, so namentlich in zwei Kirchen von Vaison, in S. Quininius und in der schon erwähnten Kathedrale, die, wenn sie auch nicht, wie man angenommen hat, aus dem zehnten Jahrhundert herrühren, doch jedenfalls nicht jünger sein können, als der Anfang des zwölften, da schon um 1160 die Stadt verfiel, von ihrem Bewohnern verlassen wurde und aufhörte bischöflicher Sitz zu sein. In der Kathedrale kommt er auch an den Scheidbögen vor, in S. Quininius und ebenso in vielen anderen Kirchen dieser Gegend (in Cavaillon, St. Gilles, Vénasque,

Bas Languedoc. Montpellier 1835 — 1841. Er beschreibt in einzelnen Heften ausser der genannten sehr interessanten Kirche die späteren Abteikirchen von Valmagne, Maguelone, Vignagoul, S. Felix de Montreau u. a.

Montmajour, St. Trophime in Arles, in Rèdes, Villemagne, Bégiers, Maguelone) nur im Gewölbe. Häufig sind sogar die Gurtbögen unter dem zugespitzten Gewölbe rund gehalten, als habe man jene, der Nützlichkeit halber adoptirte Form verbergen wollen. Für die Fenster und Portale nahm man wenigstens den deutlich ausgesprochenen *) Spitzbogen erst sehr spät, mit der Einführung des in Nordfrankreich ausgebildeten gothischen Styls an, und auf die Gliederung der Pfeiler hatte er überall keinen Einfluss. Diese sind vielmehr stets viereckig, schwerer Form, häufig mit zwei oder vier Halbsäulen besetzt, welche die eckig profilirten Scheid- und Gurtbögen tragen. Freistehende Säulen kommen im Innern nicht vor, ausser in den seltenen Fällen, wo man antike Säulenstämme verwenden konnte **). Schwache Strebepfeiler als Stützen für die Gurtbögen des Gewölbes finden sich einige Male ***), aber ohne bedeutende structive Ausbildung. Bogenfries und Lisenen sind nur in älteren Bauten †), an polygonen Chornischen dagegen wohl Pilaster oder Halbsäulen als Mauerverstärkungen angewendet. Die Thürme sind von geringer Höhe und schwerer Form, sehr verschieden von den schlanken Thurmbauten, die im Norden, namentlich in der Normandie, schon in dieser Epoche aufkamen. Sie stehen vereinzelt bald am Chore, bald an der Façade, bald auf der Vierung des Kreuzes, wo sie dann als ein viereckiger

*) Denn eine gelinde fast unbemerkbare Zuspitzung findet sich öfter, z. B. in dem Portale von St. Trophime zu Arles.

**) So im Baptisterium zu Aix. Mérimée, Voy. d. l. Midi p. 211.

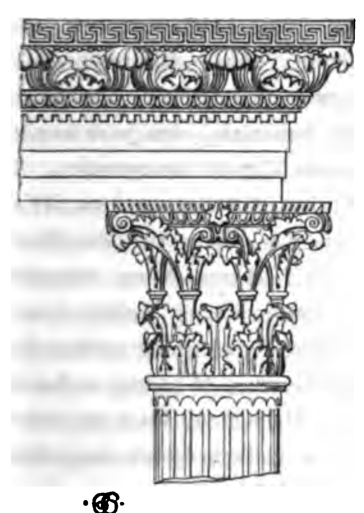
***) In der Kath. von Vaison und in S. Restitut (Drome), hier jedoch bei einem einschiffigen Bau.

†) In S. Guilhem du désert und in S. Martin in Londres, einer kleinen Kirche, die von dem Styl dieser Gegend etwas abweicht, und wie der Berichterstatter in der Voy. d. l'anc. Fr. sagt, an das Romanische des Nordens erinnert.

Mauerkörper, der auf Gurtbögen, die tiefer als die Tonnengewölbe des Mittelschiffs und Chors gelegt sind, schon im Inneren erscheinen und hier mit einem Kuppelgewölbe bedeckt sind *). Diese Kuppeln sind aber nicht nach byzantinischer Weise von einem Gesims, sondern durch in die Ecken gelegte Bögen getragen.

Das Constructive macht also im Ganzen geringe Ansprüche; die Kahlheit der gerade aufsteigenden, von wenigen Fenstern durchbrochenen Mauern ist vielmehr hier, wie im ganzen Süden charakteristisch. Um so bedeutungsvoller erscheint dann an einzelnen Stellen, an Portalen und Façaden die Ornamentation, sie tritt in einen entschiedenen und bewussten Gegensatz zu jenen bloss dem Nutzen gewidmeten Theilen, und dieser Contrast scheint wieder dem südlichen Gefühle zuzusagen. Hier ist dann der Geschmack und die Geschicklichkeit dieser alten Werkmeister in der Verwendung antiker Formen zu ihren Zwecken in der That bewundernswerth. Einzelne Glieder sind häufig mit solchem Verständniss der antiken Form behandelt, als ob sie von gelehrten Architekten aus der Renaissancezeit gezeichnet wären, und zuweilen geht in ganzen Gebäudetheilen der Anklang an altrömische Weise so weit, dass man gezweifelt hat, ob sie nicht wirklich aus römischer Zeit herrühren und in dem späteren Gebäude beibehalten seien. Dahin gehört vor Allem die Vorhalle der Kathedrale von Avignon, Notre Dame des Domns, die an ihrem äusseren und inneren Thore einen Rundbogen zwischen kannellirten korinthischen Säulen, unter einem römischen

*) So in der schon erwähnten Kirche S. Martin in Londres. In der überhaupt ziemlich abweichenden Kirche de la Garde Adhémar im Dep. du Drome, steht der Thurm nicht eigentlich über der Vierung des Kreuzes, da ein solches nicht existirt, aber doch unmittelbar vor der Chornische. Es ist ein dreischiffiges, auf jeder Seite durch zwei Pfeiler getheiltes Gebäude.



N. D. des Domes. Avignon.

Giebel und mit bekannter Anwendung antiker Ornamente zeigt, so dass noch Mérimée geneigt ist, die ganze Structur aus der Zeit westgothischer Herrschaft bei noch erhaltener römischer Tradition herzuleiten *). Aehnlich, wenn auch weniger bedeutend, sind die Portale im Dome zu Aix und in der Dorfkirche zu Pernes **). Allein wie es sich auch mit dem Alter dieser Portale verhalten mag, gewiss ist es, dass gerade im zwölften Jahrhundert diese antiken Formen mit grosser Vorliebe und mit einer überraschenden Meisterschaft angewendet wurden. Die bekanntesten und bedeutendsten Beispiele dieser Art sind die Façaden der Kirchen von St. Gilles ***), und von St. Trophime zu Ar-

*) Mérimée a. a. O. p. 126. Abbildung bei A. de la Borde a. a. O. und in der Voyage dans l'ancienne France.

**) Mérimée p. 214 und 183.

***) Abbildung in der Voy. dans l'anc. Fr. und zwar hier sehr gelungen, und in Chapuy, moyen age monumental. Vgl. Mérimée p. 323. Das Datum von 1116 bezieht sich nicht nothwendig auf die Façade, sondern auf den Anfang einer grossen Kirche, deren Fortsetzung man nachher aufgegeben und sie durch ein kleines Gebäude gothischen Styls ersetzt hat. Ausser dem Portale besteht noch von dieser Anlage eine Krypta nebst einzelnen Mauerstücken des Oberbaues. Sie sind schon mit vollständiger Ornamentation versehen und erscheinen daher mehr wie Ruinen als wie die Anlage eines unvollendeten Werks. Ohne Zweifel begann man hier (und auch sonst in romanischen Bauten) nicht (wie es im gothischen Style gewöhnlich) mit dem Bau des Chors, son-

les *), jene laut Inschrift im Jahre 1116 begonnen, diese etwas später, wie man annimmt, 1154. Die erste ist auf drei Portale eingerichtet, grösser und reicher, und scheint die Absicht anzudeuten, den Schmuck, den jetzt nur der untere Theil hat, auf die ganze Façade anzuwenden. Die zweite ist einfacher und hat nur auf der nackten Wand ein reich geschmücktes Portal, das aber verwandte Motive enthält und den Einfluss jenes reicheren Baues vermuthen lässt. Die gemeinsame Eigenthümlichkeit beider besteht darin, dass eine höchst lebendige Anwendung antiker Formen mit einer ganz neuen, malerischen Wirkung verbunden ist. Nicht nur die Ornamente, Palmetten, Rankengewinde, Eierstäbe, Kannelluren sind im antiken Geiste ausgeführt, sondern auch der Gedanke des Architravbaues ist noch beibehalten, indem ein breiter, aber reich mit Sculptur geschmückter Fries auf Pilastern ruhend die Portale deckt und bei der Façade von St. Gilles sogar ganz durchläuft. Zwar sind die Thüren dann auch durch einen Bogen gekrönt, aber dieser steht über jenem Friese und hat also gar keine constructive Bedeutung. Dieser Fries ist über die Mauerfläche hinaus ausladend gehalten und wird neben und zwischen den Portalen von mehreren freistehenden Säulen getragen, die zwar nicht weit genug von der Wand entfernt sind, um einen Durchgang zu gestatten, wohl aber weit genug, um sie durch ihre Schatten zu beleben. Hin-

dern arbeitete auf verschiedenen Seiten zugleich. Es kann daher wohl sein, dass auch die Façade gleich anfangs in Angriff genommen wurde. Bei der Mauerdicke dieser romanischen Bauten war dies nicht bedenklich.

*) Im Kreuzgange von St. Trophime findet sich die Grabschrift eines Baumeisters: A. D. MCLXXXI obiit Poncius Rebotti Sacerdos et Canonicus regularis et operarius ecclesiae Sancti Trophimi (so bei du Somérard, Album Série 6, pl. 2). so dass wenigstens um diese Zeit der Bau noch fortgesetzt wurde. — Abbildungen bei de la Borde und bei Millin a. a. O. und sonst häufig; vgl. Mérimée p. 272.

ter dieser Säulenstellung ist die Wand dann noch durch kannellirte Pilaster getheilt, so dass das Ganze durch diesen reichen, mannigfaltigen Rhythmus eine gefällige malerische Wirkung hervorbringt. Dabei ist in anderen Theilen, z. B. in den Deckplatten der Kapitäle die Form des Mittelalters erkennbar, und auch der reiche plastische Schmuck, mit dem das Ganze bedeckt ist, trägt den Charakter des Jahrhunderts. Löwenähnliche Thiere mit dem Menschenbilde zwischen den Klauen liegen am Fusse der Säulen, Lämmer und Drachen schleichen an den Gesimsen, und die menschlichen Gestalten contrastiren im strengen Styl der Köpfe und der Gewandung mit der Heiterkeit der architektonischen Theile. Dennoch aber ist das Ganze mit solcher Sicherheit und Anmuth geordnet, dass es einen harmonischen Eindruck gewährt.

Aehnlich in reicher Anwendung antiker Glieder und Ornamente sind die Façade von St. Gabriel, auf dem Wege zwischen Arles und St. Remy, und die schönen Kirchen von St. Paul-trois-chateaux und St. Restitute, beide in geringer Entfernung in der Dauphiné. Es ist höchst merkwürdig, wie weit auch hier die Nachahmung der antiken Vorbilder geht. An St. Paul-trois-chateaux zeigt die unvollendete Façade neben dem Portale kannellirte, noch nicht mit Kapitälen versehene Säulenstämme, die genau die Disposition wie an den Seitenhallen eines römischen Triumphbogens haben, im Inneren sind die rundbogigen Fenster von Säulen umstellt, welche ein gerades Gesims tragen, das Gebälk ist hier und an anderen Kirchen dieser Gegend, in N. D. des Domns in Avignon, in den Kirchen von Vaison u. s. f. völlig in antiker Eintheilung wiedergegeben. Es ist wahrscheinlich, dass diese genauere und vollendetere Nachbildung der Antike durchweg erst dem zwölften Jahrhundert, der Zeit des wieder-

auflebenden Geschmacks und feinerer Kunstfertigkeit angehört; dies erklärt es auch, dass so viele dieser Decorationsbauten, wie eben St. Paul und wie St. Trophime in Arles unvollendet geblieben sind. Allein um so mehr muss man über diese verfrühete Renaissance, über diese Mischung antiker und mittelalterlicher Motive erstaunen. Neben dem wohlgebildeten Akanthus, den Eierstäben, Palmetten, Mäandern, den Kragsteinen ganz antiker Bildung sind thierische Formen, menschliche Köpfe und ähnliche Ausgeburten mittelalterlicher Phantasie angebracht, die uns leicht enttäuschen, wenn wir augenblicklich an ein anderes Zeitalter dachten. Sehr auffallend ist dies an den Kreuzgängen, namentlich an denen von St. Trophime in Arles und von St. Guilhem-du-désert, wo sich das phantastische Element des Mittelalters im Wechsel der Säulenstämme und in ihrer Gestaltung, in den Zickzacklinien und ähnlichen der Antike fremden Ornamenten äussert, aber doch zugleich in einer breiten, bequemen, heiteren Weise auftritt, die sich von dem Charakter der nordischen Bauten sehr auffallend unterscheidet.

Der Hauptsitz dieser Schule ist im Rhonethal, in der Erzdiöcese von Vienne und zum Theil in der von Narbonne, hier sind ihre schönsten Leistungen; westlich geht sie in die überaus verwandte aber doch minder ausgebildete Schule von Languedoc über, nördlich erstreckt sich ihr Einfluss bis in die Diöcese von Lyon. Die Hauptstadt selbst hat in der Abteikirche von Ainay eine Basilika, wie wir sie in Italien zu sehen gewohnt sind, mit gewaltigen antiken Granitstämmen und mehr oder weniger gelungenen Nachbildungen korinthischer Kapitäle. Auch die Kirchen von Nantua und St. Paul-de-Varax (Dép. de l'Ain) haben kannellirte Säulenstämme und andere antike Formen. Indessen verliert sich schon hier die Zartheit des proven-

zalischen Meissels; die Art, wie die antiken Reminiscenzen benutzt sind, erinnert mehr an Italien.

Mit diesen südfranzösischen Gegenden muss ich auch die romanischen Theile der Schweiz verbinden, die zu römischer Zeit zur Gallia Lugdunensis gehört hatten und noch jetzt, als die Bisthümer Genf, Lausanne und Sion zur Kirchenprovinz von Vienne gehören, und deren sehr interessante Monumente (erst vor Kurzem durch das Werk eines einheimischen Alterthumsfreundes *) in weiteren Kreisen bekannt geworden) Züge der provenzalischen Bauschule, wenn auch mit eigenthümlicher Auffassung und neben manchen fremdartigen Elementen zeigen.

Von hohem Alter erscheint zunächst die Kirche Romainmortier (Romanum monasterium) eine Basilika mit Kreuzschiff, drei östlichen Conchen und einem geräumigen, zweistöckigen Narthex. Dicke Rundpfeiler von kaum drei Durchmesser an Höhe, aus kleinen Steinen zusammengesetzt, an welchen ein roher viereckiger Steinblock die Stelle der Basis, eine rohe Deckplatte die des Kapitäls einnimmt, trennen das jetzt mit Kreuzgewölben gedeckte Mittelschiff von den Seitenschiffen, welche merkwürdiger Weise (wie wir dies auch an einigen unten zu erwähnenden französischen Kirchen finden) mit quergelegten, also dem Kreuzschiffe parallellaufenden Tonnengewölben gedeckt sind. Der Narthex ist schon ursprünglich mit Kreuzgewölben bedeckt, die von Pfeilern mit angelegten Halbsäulen getragen werden. Die Gesimse bestehen nur in einer einfachen Schmiege oder

*) Blavignac, Hist. de l'architecture sacrée du quatrieme an dixiéme siécle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion. Paris und Leipzig 1853, mit einem Atlas von sehr charakteristischen Zeichnungen. Es ist zu bedauern, dass der Verfasser dieses dankenswerthen Werkes seine Forschungen durch die Vorliebe für überfrühe Datirung und für eine dunkle Symbolik weniger fruchtbar gemacht hat. Vgl. die Beurtheilung von Lübke im D. K. Bl. 1854, Nro. 24, 25.

Kehle, nicht in der reicheren attischen Form, die Ornamente sind durchweg von äusserster Rohheit, meistens nur flach eingekratzt. Die Kapitäle an der Aussenseite des Chors zeigen antike Reminiscenzen, Voluten und dem Akanthus nachgeahmte Blätter, an anderen Stellen dagegen sind sie unförmliche Blöcke, zum Theil mit barbarischen Sculpturen, der eine am Rande der Deckplatte mit einer quergelegten Menschengestalt, von fast gleicher Grösse des Kopfs und des Körpers, ein anderer mit einem missgestalteten, von vielen Haaren umflutheten Menschenantlitz. Die Anlage des Narthex und die Ausstattung des Aeusseren dürften noch dem elften Jahrhundert angehören, vielleicht sogar wegen der Rohheit der Details, der Frühzeit desselben; das Innere der Kirche, welche im Mittelschiffe wahrscheinlich ursprünglich eine flache Decke hatte, scheint noch älter und mag in der That, wie der Beschreiber jener Gegenden annimmt, aus dem siebenten Jahrhundert stammen. Wir befinden uns jedenfalls in einer Zeit, wo man aus der architektonischen Tradition der Antike nur die Grundformen begriff, nicht einmal die attische Basis nachahmte, und wo der südfranzösische Styl noch nicht entwickelt oder in diese Berge nicht eingedrungen war.

Nicht viel jünger ist die kleine Kirche St. Pierre in Clages im Bisthum Sion; ein einfaches Rechteck mit drei Conchen, der Thurm auf dem durch höhere Anlage kenntlichen Kreuzschiff, die niedrigen Seitenschiffe vom Mittelschiffe durch sehr unförmliche zum Theil in ihrer oberen Hälfte rund gestaltete Pfeiler getrennt, an den Säulenkapitälen des Thurms wieder wie in Romainmortier rohe und phantastische Sculptur.

Jünger und mehr mit den uns bekannten provenzalischen Bauten verwandt ist die Kirche St. Jean Baptiste zu Grandson am Neufchateller See. Sie ist zwar, abwei-

chend von dem Herkommen der Provence, eine Säulenbasilika, aber mit ganzen und halben Tonnengewölben gedeckt und sehr viel besser ornamentirt. Die Basis ist attisch, wenn auch in etwas schwerfälliger Form, die Kapitäle zeigen durchweg, auch bei ganz anderen Verzierungen, den Grundgedanken des korinthischen, der Abacus ist meistens als Kehle gebildet. Das Blattwerk ist mit ziemlich feinem Gefühl gearbeitet, dagegen sind die figürlichen Darstellungen der Kapitäle, welche bald heilige Hergänge, den Erzengel Michael, die Jungfrau u. s. f. alles in sehr kurzen, schweren Figuren, bald phantastische Thiere enthalten, noch überaus roh. Neben jenen südfranzösischen und antiken Formen kommen aber auch, namentlich an den Wandsäulen der Seitenschiffe, Würfelknäufe mit Riemenverschlingungen, Deckplatten mit schräger Schmiege und steilere attische Basen mit Eckklötzchen und Blättern vor, so dass sich hier deutscher und französischer Einfluss zu begegnen scheinen. Das Gebäude wird nicht früher als vom Ende des elften oder Anfange des zwölften Jahrhunderts zu datiren sein.

Auch die Kirche der im Jahre 962 gegründeten Cluniacenser Abtei Payerne, wiederum am Neufchateler See, scheint ursprünglich die Bedeckung in südfranzösischer Weise gehabt zu haben. Das Mittelschiff hat noch jetzt ein Tonnengewölbe, die Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölben bedeckt. Kreuzförmige Pfeiler mit eingelegten Halbsäulen trennen die Schiffe. Auf der Ostseite stehen neben der Apsis des Chors jederseits zwei, ebenfalls halbkreisförmig geschlossene Kapellen, wie dies, besonders an Cistercienserkirchen, häufig, aber wohl erst um die Mitte des zwölften Jahrhunderts vorkommt. Dies und der Spitzbogen an den Seitenkapellen lassen darauf schliessen, dass wenigstens dieser Theil der Kirche erst dem Schlusse

Die Auvergne.

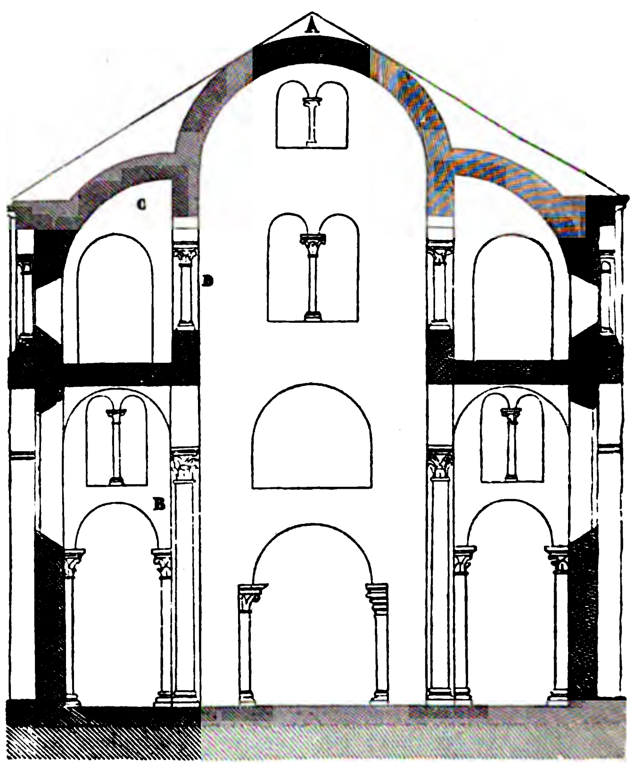
Während sich hier also der Einfluss jener südlichen Schule allmälig verläuft, bilden in nordwestlicher Richtung nach dem Inneren von Frankreich zu, die rauhen Berge der Cevennen und des Cantal eine scharfe Gränze, jenseits welcher eine neue bauliche Region beginnt. Der Mittelpunkt derselben ist die Auvergne, ein abgeschlossenes Gebirgsland, vom Meere und den grossen Strömen entfernt, reich an Naturschönheiten, aber unfruchtbar und von einem armen Volke bewohnt. Obgleich auch hier eine römische Stadt lag, die mit dem Namen des Augustus beehrt wurde (Augusta Nemetum), scheinen die italischen Sieger die rauhe Gegend nicht sehr geliebt zu haben, wenigstens finden sich hier keine Prachtbauten, wie in der Provence. Das Christenthum brachte sie zu grösserem Ansehen. Schon im sechsten Jahrhundert baute der Bischof Naumatius (571 — 598) in der Hauptstadt des Landes, damals Arverna, jetzt Clermont Ferrand, eine grosse Basilika, welche Gregor von Tours einer ausführlichen Beschreibung würdigt *). Im Jahre 840 von den Normannen zerstört, wurde sie bald darauf durch den Bischof Sigonius (863 — 868) wieder hergestellt, und es ist möglich, dass in dem jetzigen Dome, Notre Dame du Port, noch einige Mauertheile jenes Gebäudes vom neunten Jahrhundert erhalten sind **). Allein dennoch lässt die Ausführung sowohl als die ganze Plananlage darauf schliessen, dass die gegenwärtige Kirche nicht früher als am Ende des elften

*) Vgl. oben Th. III, S. 482.

**) Mallay, Essai sur les églises romanes du Dép. du Puy de Dome, Moulins 1841, die beste Provincialmonographie, welche die französische Literatur besitzt, macht namentlich darauf aufmerksam, dass die Lava, welche in allen anderen Kirchen dieser Gegend gebraucht wird, in N. D. du Port noch nicht vorkommt.

oder am Anfange des zwölften Jahrhunderts entstanden ist *). Indessen war sie jedenfalls, wie sich bei ihrer Vergleichung mit den anderen Kirchen der Gegend zeigt, das Vorbild, nach welchem sich diese abgeschlossene Schule richtete. Sie unterscheidet sich von der provenzalischen sowohl im Grundplane als in der Ausführung. Zunächst ist die Choranlage eine andere; sie besteht aus einem innern von Säulen umstellten Theile, aus einem Umgange und aus mehreren Kapellen, die an die runde Apsis angelegt sind, und also nicht mehr auf der Axe der Kirche senkrecht stehen, sondern sich strahlenförmig der Nische anschliessen. Umgang und Kapellen haben nur die Höhe der Seitenschiffe, während die Mauer der inneren Concha darüber hinaus ragt, und sich der Höhe des Mittelschiffes nähert. Ausserdem sind jedoch auch hier zwei runde Kapellen an den Kreuzarmen, eine auf jeder Seite des Chors, angebracht. Das Langhaus ist dreischiffig, und wie in der Provence von viereckigen Pfeilern mit angelegten Halbsäulen begränzt; allein über den Seitenschiffen befindet sich eine Gallerie, welche auch an der Westseite entlang läuft und so eine Art Narthex, eine niedrige Vorhalle, bedeckt. Die Seitenschiffe selbst haben Kreuzgewölbe, die Gallerie aber das halbe Tonnengewölbe, das sich an das Tonnengewölbe des Mittelschiffs anlegt. Wir finden daher diese Verbindung beider Wölbungsarten, die wir schon am karolingischen Münster in Aachen kennen gelernt haben, in dieser Gegend einheimisch. Die Pfeiler haben in der Regel nur auf drei Seiten, im Seitenschiffe und unter den Scheidbögen, Halb- oder eigentlich Zweidrittel-Säulen; die dem Mittelschiffe zugekehrte Seite ist an verschiedenen Stellen

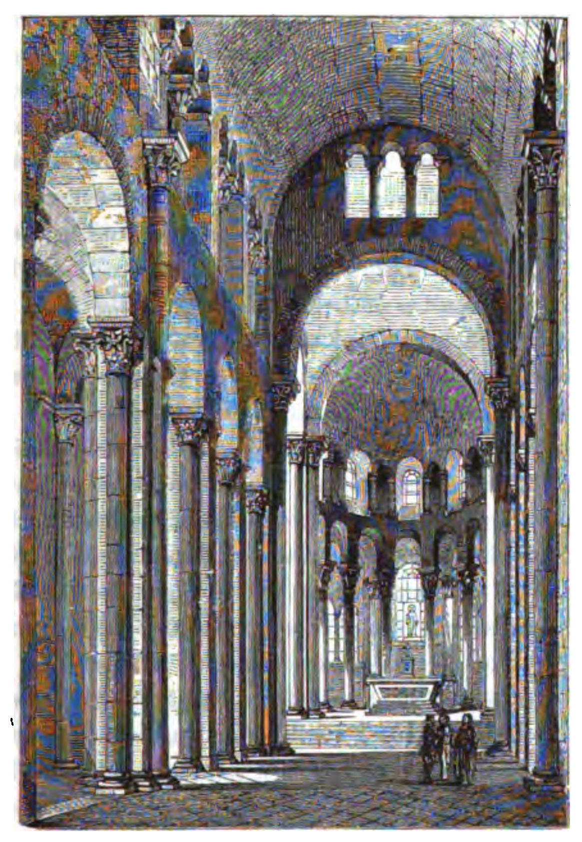
*) Vgl. die gegen Mallay's Annahme früherer Entstehung gerichtete Ausführung im Bull. monum. XVI, p. 81 ff., der ich nur beitreten kann.



N. D. du Port.

mit einer, und zwar hoch hinauflaufenden Halbsäule bekleidet, theils wo sich darauf ein Gurtbogen erheben *sollte*, wie es stets um die Vierung des Kreuzes herum und öfter auch im Mittelschiffe geschah, theils auch ohne allen ersichtlichen Zweck, entweder als eine Vorbereitung auf den Vorsprung des Kreuzpfeilers, oder für die beabsichtigte, aber unterbliebene Anlage eines Gurtbogens. Die Seitenschiffe erreichen meistens nicht ganz die halbe Breite des Mittelschiffs *). Die Gallerie öffnet sich in N. D.

*) In N. D. du Port 3 gegen 6,70 Mètres, 9′ 7″ gegen 21′ 4″.



N. D. du Port, Clermont.

du Port gegen das Mittelschiff hin über jeder Arcade mit drei, auf Säulen ruhenden Bögen, welche merkwürdiger Weise kleeblattförmig, aber sehr einfach aus nur drei Steinen gebildet sind. Der Chor ist gewöhnlich um einige Stufen über den Boden erhöht, und ruht auf einer Krypta von gleicher Grösse. Ueber der Vierung des Kreuzes ist ein Kuppelgewölbe und öfter ein Thurm. Auch scheint es, dass auf der Vorhalle Thürme waren oder angebracht werden sollten; sie sind jedoch nirgends erhalten. Das Kreuz-

schiff hat keine Seitenschiffe und die innere Chorrundung ist nicht von Pfeilern, sondern von runden Säulen umgeben. Die Basis der Säulen und Halbsäulen ist stets die attische, die Kapitäle haben die Kelchform des korinthischen und sind auch zum Theil mit Akanthus oder anderem Blattwerk, der Antike ähnlich, häufig jedoch auch mit Darstellungen aus der heiligen Geschichte oder mit symbolischen Figuren verziert. Kanellirte Pilaster, die in der Provence, und wie wir später sehen werden auch in Burgund, häufig sind, kommen hier nicht vor, und die Säulenstämme sind dünner und schlanker als in den südlicheren Gegenden. Die beigefügte Ansicht vergegenwärtigt die Anordnung des Inneren; sie zeigt recht augenscheinlich die Verschiedenheit dieses südfranzösischen Systems von dem, welches in Deutschland und im nördlichen Frankreich herrschte, namentlich den eigenthümlichen Eindruck, welchen der Mangel der Oberlichter und das Ausstrahlen des Lichtes von der Kuppel des Kreuzes und den Fenstern des Chors hervorbringt, und der von der Wirkung unserer stärker oder doch gleichmässiger beleuchteten Kirchen so wesentlich abweicht. Im Aeusseren fällt es zunächst auf, dass die Portale sehr einfach gehalten sind, sie bestehen aus rechtwinkligen Seitengewänden mit geradem Sturz und flacher Bogenkrönung, ohne alle Gliederung und Vertiefung, so dass sowohl die ernsten, kräftigen Archivolten des Nordens als der heitere plastische Schmuck des Südens fehlt. Dagegen ist hier ein anderer Schmuck beliebt, eine Art Mosaik aus mehrfarbigen, rothen, gelben, weissen, schwarzen Steinen, welche Muster von Rauten, Sternen, Kreisen, Zickzacks u. s. f. bilden, und bald als fortlaufender Fries, bald in den Zwickeln der Fensterbögen, bald an Giebeln und anderen geeigneten Stellen vorkommen. Schon Gregor von Tours erwähnt dieser Mosaiken an der Kirche des Namma-

tius *), ihr Gebrauch stammt daher aus altchristlicher Zeit her, und schliesst sich wohl an das antike Opus reticulatum an, das man in spätrömischer Zeit und im Beginn des Mittelalters, zum Ersatze für die schwierigere plastische Ornamentation, mehrfarbig zu bilden pflegte, wie dies in Frankreich (an S. Jean in Poitiers, an der alten Basilika von St. Front in Périgueux und sonst) und in Deutschland (am Klarenthurm in Köln) öfter vorkommt. Der vulcanische Boden der Auvergne begünstigte durch die mannigfaltigere Farbe der Steine diesen Gebrauch. Die plastische Ausstattung der Gesimse zeigt die weit verbreiteten Formen, den schachbrettartigen, den tauförmigen Fries, Zickzack, Sägezähne und gebrochene Stäbe; sie werden aber von Consolen antiker Bildung getragen. Der Bogenfries kommt nicht vor. Am Langhause und an den Chornischen sind statt der Lisenen Mauerverstärkungen, theils in eckiger Form, theils als Säulen gestaltet, angebracht, die jedoch nicht auf den Boden herabgehen, sondern auf dem Basament stehen. Die Fenster sind mit einem in regelrechtem Steinschnitt ausgeführten Bogen von wechselnden dunkeln und hellen Steinen gedeckt, aber sonst ohne Gliederung; nur das Stockwerk der Gallerie ist im Aeusseren mit kleinen Arcaden verziert. Sehr eigenthümlich ist endlich an N. D. du Port die Ausstattung eines Seitenportals, indem es eine einfache rechtwinkelige Thüre ohne Vertiefung und Säulen darstellt, welche mit einem schweren, giebelartig geformten Balken gedeckt ist. Dies kommt auch sonst nicht selten, namentlich am Rhein z. B. in St. Maria in Lyskirchen in Köln

*) „Parietes ad altarium opere sarsurio ex multo marmorum genere exornatos habet." Greg. Turon. lib. 2. Hist. cap. 16. Ducange s. v. Sarsurium erklärt das Wort aus der Vergleichung mehrerer Stellen dahin, dass es: varias discolorum marmorum crustas invicem commissas, ut unum corpus et unam quasi picturam efficiant, bedeute.

vor. Allein in allen anderen Fällen ist dieser Balken unverziert gelassen; während er hier Sculptur, die Anbetung der Könige und die Taufe Christi im Jordan, enthält. Ueber diesem Balken befindet sich dann noch ein flacher, halbkreisförmiger Bogen, in dessen Innerem Christus auf einem Throne zwischen zwei Cherubim dargestellt ist. Auf jeder Seite des Portals endlich ist die kolossale Reliefgestalt eines Heiligen angebracht, so dass das Ganze eine Anordnung bildet, für die wir kein anderes Beispiel haben, und die für die Selbstständigkeit dieser Schule spricht *). Alle diese Sculpturen sind übrigens, ebenso wie die an den Kapitälen der Kirche, sehr roh.

Die Abweichungen der anderen Kirchen von jenem ihrem Vorbilde bestehen hauptsächlich in der Anordnung des Grundrisses. An N. D. du Port sind vier radiante Kapellen, so, dass gerade auf den äussersten Punkt der Concha keine fällt. Bei der Kirche von Issoire, die sich übrigens ihr am nächsten anschliesst, ist dies dadurch verbessert, dass man an diesem Punkte zwischen zwei Kapellen noch einen viereckigen Ausbau eingefügt hat. Auch die Kirchen von Orcival und von Brioude (diese schon im Velai, ausserhalb der eigentlichen Auvergne) sind genaue Nachahmungen jener älteren Kirche. Andere, die von Volvic, S. Nectaire, Bourg-Lastie, haben eine einfachere Anordnung des Chores. Ueberall zeigt aber die Bildung der Pfeiler und Gewölbe, die Anlage der Gallerien, die Behandlung des Aeusseren, die Bildung der Bögen aus verschiedenfarbigen Steinen, und namentlich der musivische Schmuck, dass dasselbe System zum Grunde liegt.

Vergleichen wir diese Schule mit der provenzalischen, so steht sie, in Beziehung auf das Ornamentistische und Plastische, weit hinter ihr zurück, übertrifft sie aber in

*) Eine Abbildung bei Chapuy, Moyen age monumental Nro. 77.

dem eigentlich Architektonischen. Eine rhythmische Anordnung des Grundplanes, wie sie in Deutschland durch die Anwendung des Grundquadrats auf die Pfeilerstellung oder auf die Kreuzgewölbe bemerkbar war, findet sich zwar nicht; selbst die Gurtbögen sind nicht zur regelmässigen Abtheilung des Langhauses benutzt. Dagegen ist die breitere Anlage des Chores mit dem Umgange und den radianten Kapellen eine sehr wichtige und bedeutsame Neuerung, die, wie wir sehen werden, später in ganz Frankreich vorherrschend wurde. Ob sie gerade in der Auvergne entstanden, wissen wir freilich nicht mit voller Bestimmtheit, da wir diese Form am Ende des elften oder am Anfange des zwölften Jahrhunderts, also um dieselbe Zeit, aus der N. D. du Port zu stammen scheint, schon an mehreren Orten, im Languedoc, in Burgund, selbst in der Provence finden. Indessen ist sie nirgends so einheimisch und so durchgängig angewendet, wie hier, und dieser Umstand macht es wahrscheinlich, dass sie hier auch ihren Ursprung habe, und schon an älteren untergegangenen Kirchen vorgekommen sei. In der Provence findet sie sich nur einmal, an der Kathedrale von Valence, die im Jahre 1095 durch Papst Urban II. gegründet wurde *), im Languedoc können wir sie nur an zwei sogleich näher zu beschreibenden Kirchen aufweisen. In diesen südlichen Gegenden erscheint sie daher als fremd und eingeführt. In den burgundischen Gegenden ist sie dagegen sehr häufig, indessen doch neben anderen Plananlagen, und scheint überhaupt nur durch das Vorbild

*) Vgl. eine ausführliche Beschreibung im Bullet. monum. XIV, p. 535 ff. Die Innenansicht in der Voyage dans l'ancienne France, Dauphiné Lief. 30, scheint unrichtig, indem sie einen einfachen Chorschluss angiebt, und mit der Ansicht der Seitenschiffe in Lief. 18 nicht übereinstimmt. Die Seitenschiffe haben zum Theil noch das halbe Tonnengewölbe, zum Theil (spätere) Kreuzgewölbe.

einiger grossen, später zu erwähnenden Kirchen aufgekommen zu sein.

Im Languedoc, mit Einschluss des Roussillon bis an den Fuss der Pyrenäen, herrscht ein ähnlicher Styl, wie in der Provence. Es sind einschiffige Kirchen mit polygoner Concha, oder dreischiffige mit mehreren, aber senkrecht auf der Axe stehenden Kapellen, schwere Pfeiler und Seitenschiffe ohne Gallerien. Rundsäulen schwerer Form finden sich, zum Theil monolith von einheimischem Granit (in der alten Kirche S. Martin von Canegou), zum Theil gemauert (so in St. Nazaire in Carcassone); Würfelkapitäle (in S. Pierre in Toulouse) und der Bogenfries (in Burlats bei Alby) kommen in einzelnen Fällen vor *), in der Regel aber befinden sich Consolen unter dem Friese, und die Ornamentation besteht fast ganz aus antiken Motiven, die, wenn auch incorrect, doch mit Geschick und Geschmack behandelt sind **). Dies findet sich selbst in den Vorbergen der Pyrenäen an der Kirche von Coustouges im Roussillon, und besonders in der Klosterkirche von Alet (Electa), südlich von Carcassone, wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts ***), wo namentlich der Chor von ausserordentlicher Schönheit sein soll. Die Portale von Serrabonne, von St. Bertrand de Comminges, an der Kirche der Citadelle von Perpignan, in Cornelia, in Villefranche

*) Beide in der Voyage dans l'ancienne France.

**) Ein bedeutendes Beispiel dieser Art ist die Kirche St. Michel bei dem Städtchen Lescure, von welcher in der Voyage dans l'ancienne France ein schönes Portal gegeben wird.

***) Mérimée S. 404. Er bemerkt an diesem Chore als eine neue Eigenthümlichkeit, dass er fünf kreisrunde, durch Säulen getrennte Nischen und darüber die Halbkuppel habe. Es ist offenbar das System der Mauerverstärkung durch Nischen, das in rheinischen Bauten sehr gewöhnlich ist, und auch aus antiken Vorbildern entlehnt war.

de Pradès u. a. zeigen dasselbe Bestreben, wie die prachtvolleren von St. Gilles und St. Trophime in Arles. Die Archivolten sind mit antiken Ornamenten fast überladen, die Säulenstämme verziert, das Bogenfeld mit Reliefs gefüllt. Wir finden uns hier wiederum noch ganz auf klassischem Boden, wo uns antike Reminiscenzen auf jedem Schritte begegnen.

Nur zwei, freilich sehr bedeutende Kirchen machen von dem herrschenden Systeme dieser Gegend eine Ausnahme, indem sie sich dem der Auvergne anschliessen, aber es in weiterer und sehr merkwürdiger Entwickelung anwenden. Die älteste derselben ist die Abteikirche zu Conques (Dép. Aveyron) an der Gränze der Auvergne, die schon in den Jahren 1035 — 1060 erbaut sein soll *). Ihre Anlage unterscheidet sich von N. D. du Port in Clermont zunächst dadurch, dass drei Kapellen am Chorumgange angebracht sind, nicht wie dort vier, welche mit den beiden, auf der Ostseite des Kreuzes der Axe stehenden Kapellen eine sehr vollständige und bedeutende Centralanlage um die achteckige Kuppel der Vierung bilden und das ganze Gebäude in Osten eben so vollständig schliessen, als es auf der Westseite durch zwei Thürme und den sie verbindenden Vorbau geschieht. Noch wichtiger ist, dass auch das Kreuzschiff Seitenschiffe hat, und die Gallerie auch hier und über dem Chorumgange fortläuft, mithin, da sie an den Façaden des Kreuzschiffes und des Langhauses durch einen schmalen Gang verbunden ist, ein die ganze

*) Die Rohheit der Bildwerke so wie der vorherrschende Gebrauch des korinthischen Kapitäls deuten auf eine frühe Zeit hin. Ich kann mich indessen bei der sehr ausgebildeten Anlage des Zweifels nicht enthalten, ob die gegenwärtige Kirche nicht ein späterer, vielleicht gegen das Ende des elften Jahrhunderts begonnener, St. Sernin in Toulouse nachgeahmter Bau sei. Vgl. die ausführliche Beschreibung derselben von Mérimée im Bullet. monum. IV, p. 225 ff.

Kirche umfassendes zweites Stockwerk bildet. Die Bedeckung ist, wie in den Kirchen der Auvergne, im Mittelschiffe durch ein ganzes, über den Gallerien durch ein halbes Tonnengewölbe, unter denselben durch Kreuzgewölbe bewirkt. Die Pfeiler sind überaus stark, viereckigen Kernes, theils mit Pilastern, theils mit Säulen besetzt, diese steigen von unten auf bis zu den Gurtbögen des Gewölbes, jene tragen an der Gallerie noch wieder Säulen, die in sehr unbeholfener und primitiver Weise angebracht sind. Die Gallerie hat über jeder unteren Arcade zwei Bogenöffnungen. Oberlichter fehlen auch hier, und die Beleuchtung ist nur durch die Kuppel, durch die wenigen Fenster der drei Façaden und der Chornische, und durch die der Seitenschiffe und Gallerien bewirkt. Die Ornamentation des Inneren besteht nur in den Kapitälen, welche sämmtlich verschieden, wiewohl alle korinthisirend, zum Theil mit Figuren, zum Theil mit phantastischen Blättern geschmückt sind. Im Aeusseren haben die ohnehin sehr dicken Mauern starke und breite, strebepfeilerartige Lisenen; nur am Chore sind die Fenster von Säulchen flankirt, und nur hier hat das äussere Gesims verzierte Kragsteine, die Gestalt von Thierköpfen darstellend. Die Façade hat sehr schwere Formen, Strebepfeiler von bedeutender Stärke, und ein, durch einen breiten Mittelpfeiler getheiltes Portal von geringer Vertiefung, darüber aber in dem mächtigen Rundbogen ein grosses Relief des jüngsten Gerichts in sehr roher, aber doch mit Phantasie und noch mit Kenntniss antiker Motive gearbeiteten Sculptur *). Ausserdem findet sich an der Façade eine Art musivischer Ornamentation, wie in der Auvergne. Vieles an dieser Kirche ist sehr

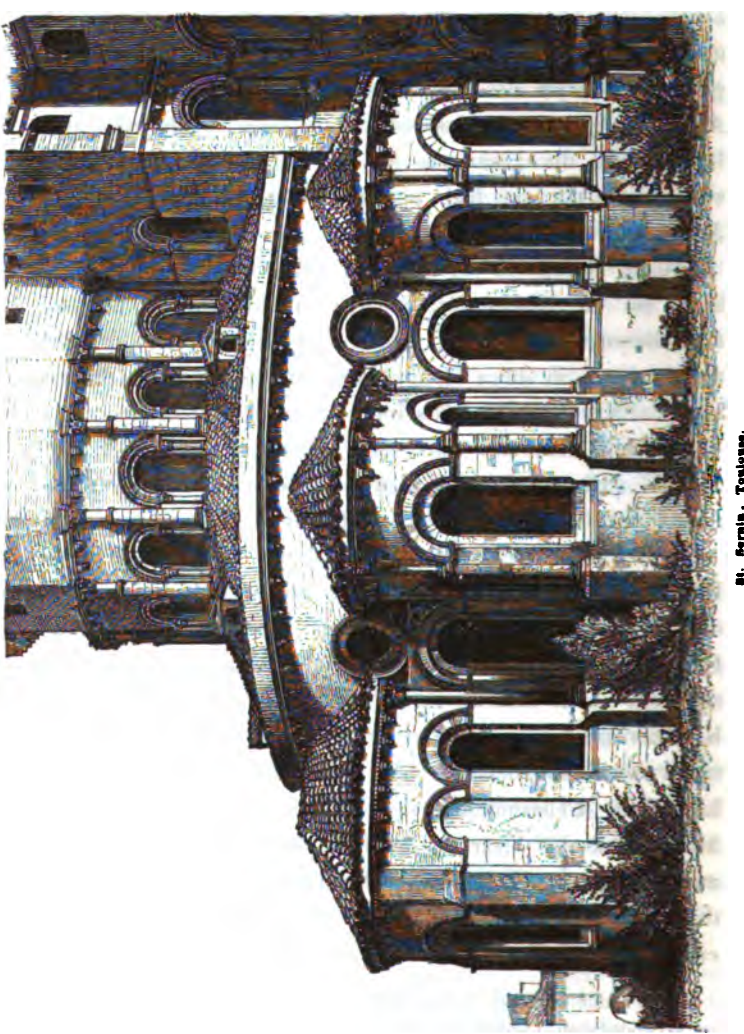
*) Das Bildwerk ist reich mit Inschriften in leoninischen Versen bedeckt, auf dem Thürsturz die Warnung: O peccatores, transmutetis nisi mores, Judicium durum vobis scitate futurum.

auffallend; namentlich die vollständige und grossartige Ausbildung der Kreuzgestalt durch dreischiffige Kreuzarme und reichen Chorschluss, und ferner die Theilung des Portals durch einen Mittelpfeiler; beides Formen, welche (mit Ausnahme der gleich zu erwähnenden Kirche von Toulouse) übrigens dem romanischen Style fremd sind, und erst im gothischen Style des dreizehnten Jahrhunderts zu bleibender Anwendung kamen. Indessen lässt doch die Rohheit der Details und die gesammte Ausführung von Conques nicht zweifeln, dass sie hier schon aus dem Bau des elften Jahrhunderts stammen.

Ganz ähnlich in der Anlage, Pfeilerbildung und Wölbung ist die Kirche St. Sernin in Toulouse, welche, auf älteren Fundamenten erbaut, im Jahre 1096 geweiht wurde, und in ihren Haupttheilen aus dieser Zeit erhalten ist *). Nur ist hier Alles im grössesten Maassstabe; das Kreuzschiff hat, wie dort, drei, das Langhaus aber fünf Schiffe. Ebenso ist die Zahl der Kapellen am Chorumgange auf fünf, die an den östlichen Kreuzseiten auf je zwei auf jeder Seite gestiegen, so dass eine Gruppe von neun Kapellen das Gebäude abschliesst, über welcher dann zuerst die Mauer des Chorumganges, dann die höhere des inneren Chorraumes, darauf die breite Wand des gesammten Kreuzschiffes, und endlich ein Thurm auf der Vierung des Kreuzes aufsteigen. Es ist daher der Gedanke eines Centralsystems angedeutet, der aber (abgesehen von einer hässlichen Ueberhöhung der Concha durch eine spätere Mauer und der bizarren, im fünfzehnten Jahrhundert hinzugekommenen Zuspitzung des Thurmes) schon dadurch der grossartigen Wirkung der rheinischen Centralbauten entbehrt, dass die breite und hohe Mauer des Kreuzschiffes

*) Dafür sprechen namentlich die noch völlig römischen Ziegel an verschiedenen Theilen des Baues.

die ganze Gruppe halbkreisförmiger Anbauten unharmonisch abgränzt und ausser Zusammenhang mit der Gesammtanlage der Kirche setzt. Dennoch aber geben die reinen,



St. Sernin. Toulouse.

regelmässigen Formen der halbkreisförmigen Nischen, die reiche und harmonische Ausstattung, die namentlich der Chorumgang durch jene Kapellen und die den Raum zwischen ihnen füllenden Fenster erhält, die saubere und präcise Ausführung der strebepfeilerartigen Halbsäulen und ihrer Kapitäle, so wie der Friese, Consolen und Archivolten, einen Totaleindruck, von dem die Reisenden mit Bewunderung sprechen *). In diesen beiden Kirchen war also das System der Auvergne nicht nur aufgenommen, sondern auch weiter ausgebildet und durch die feinere Ornamentation dieser südlichen Schule verschönert. Aber dieser glänzenden Beispiele ungeachtet fand es nicht weiteren Eingang, man blieb vielmehr auch später, bis die Albigenserkriege den Flor und die Selbstständigkeit des schönen Landes zerstörten und nun auch der gothische Styl von den Nordfranzosen eingeführt wurde, den alten einfachen Formen getreu.

Burgund.

In allen diesen südlichen Gegenden, die wir bisher betrachtet haben, erscheinen die baulichen Formen fast wie ein Naturerzeugniss des Bodens. Sie kehren stets, mit geringen Veränderungen, wieder; die historische Bewegung ist kaum wahrzunehmen. Die Anhänglichkeit an antike Formen und der Einfluss klimatischer Bedingungen sind so mächtig, dass sogar der von aussen her eingeführte gothische Styl, wie wir sehen werden, sich ihnen anbequemen musste. Dies gilt selbst von der Auvergne, obgleich ihre Berge sie gegen die Macht der südlichen Sonne schützen; auch sie behielt den hergebrachten Styl, mochte

*) Mérimée a. a. O. S. 429.

er einheimisch oder aus der Fremde gekommen sein, ohne freiwillige Veränderung bei.

Ein anderer Geist herrscht in den Gegenden, welche sich von den nördlichen Gränzen der Auvergne und der Diöcese Lyon bis an die Gränzen der Champagne erstrecken, und die ich nach ihrem Hauptbestandtheile unter dem Namen von Burgund zusammenfasse, indem ich dazu die Landschaft Bourbon und die Diöcese Macon, Chalons-sur-Saone, Autun, Dijon und Nevers rechne. Auch hier hat die Antike noch einen überwiegenden Einfluss, auch hier sind noch jetzt bedeutende römische Monumente erhalten, aus denen antike Reminiscenzen früher oder später in die mittelalterliche Architektur übergingen, und deren Vorbild den Sinn für feinere plastische Ausführung lebendig erhielt. Aber der Einfluss der Antike und die plastische Neigung äusserten sich in anderer Weise, als in der Provence. Aus den römischen Monumenten entlehnte man nicht bloss den Schmuck, sondern auch constructiv wichtige Formen; namentlich spielt der kannellirte Pilaster hier eine grosse Rolle, und dient zur zweckmässigen Ausbildung des Pfeilers. Und ebenso überwuchert die Sculptur nicht bloss als müssige Zierde die leeren Wände, sondern wird auf die Theile verwendet, welche eine geregelte Construction ihnen anwies. Der Grund dieser Verschiedenheit ist nicht sowohl in äusseren Bedingungen, im Klima, im Material, als in dem verschiedenen Charakter des Volksstammes zu suchen. In sprachlicher Beziehung beginnt schon in den südlichen Theilen dieses Bezirks der Uebergang von der Languedoc in die Languedoil, auch in baulicher Beziehung fühlen wir hier schon den Einfluss des germanischen Elementes, das die antiken Traditionen freier und kühner benutzt. An die Stelle jener südlichen Behaglichkeit und Unthätigkeit, die sich im Besitze der alten Ueberlieferung befriedigt, tritt hier

ein strebender Sinn, der nach Neuem und Besserem sucht. Daher erhalten die Gebäude schon frühe grössere Dimensionen, reichere Ausstattung des Inneren, bessere Ausbildung des Constructiven. Die Planordnung der Auvergne fand hier so frühe Eingang, dass man zweifeln kann, ob sie hier oder dort erfunden ist. In älteren und kleineren Bauten sieht man wohl noch den einfacheren Chorschluss mit einer oder mehreren senkrechten Nischen *); aber schon vom Ende des elften Jahrhunderts haben alle grösseren Kirchen den Chorumgang und Kapellenkranz, so wie die Gallerien über den Seitenschiffen. Dazu kommt dann aber noch hier eine Vorhalle, nicht, wie in Deutschland, als mächtiger Thurmbau, aber geräumig, mit mehreren Säulenreihen und aus zwei Stockwerken bestehend. Auch die Thürme werden hier zahlreicher und höher, und steigen in reicher Gruppirung an den Kirchenschiffen empor. Tonnengewölbe sind auch hier vorherrschend, doch suchte man, vielleicht weil der trübere Himmel stärkere Beleuchtung erforderte, vielleicht durch germanischen Einfluss bestimmt, Oberlichter damit zu verbinden. Und wie in der Anlage, zeigt sich auch in den Details ein kräftigerer, derber Sinn. Der Bogen wird bestimmter gegliedert, aus reich verzierten Bändern und Rundstäben zusammengesetzt. Die Sculptur zeichnet sich durch eine an die Antike erinnernde Klarheit und Einfachheit, aber auch durch dramatische Lebendigkeit und Bedeutsamkeit aus. Sie zeigt Formenstrenge und Ernst des Sinnes, aber ohne die Neigung zu einer dunkelen Symbolik oder zu schreckenden Gestalten, die wir weiterhin im Westen und Norden finden werden.

Die Baugeschichte dieser Provinz kennen wir etwa seit dem Jahre 1000. Um diese Zeit, seit 990, lebte hier der Abt Wilhelm von St. Benigne in Dijon, ein Lombarde

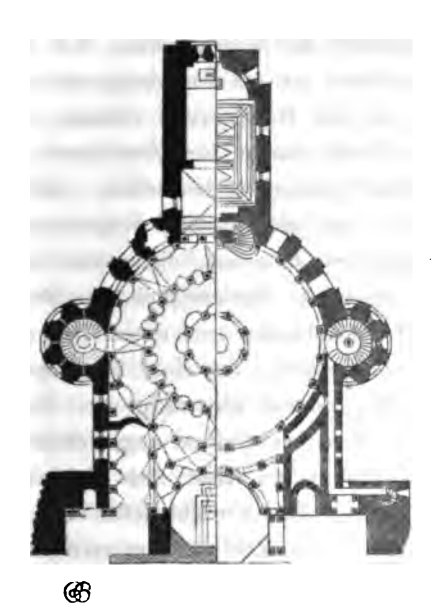
*) Mérimée, Voyage dans le midi p. 68.

von Geburt, berühmt zunächst als strenger Reformator entarteter Klöster, dann aber auch als Baumeister, und dies in dem Grade, dass er von dem Herzoge von Burgund, und sogar von dem der Normandie, mit der Herstellung oder Errichtung vieler Klöster in ihren Ländern beauftragt wurde. Die Verbindung seiner reformatorischen Thätigkeit mit der baulichen könnte es zweifelhaft machen, ob auf die letzte grosses Gewicht zu legen; indessen wird sie ausdrücklich hervorgehoben und gerühmt. Namentlich soll er zu der Kirche seines eigenen Klosters den Plan selbst angegeben und die Arbeiten mit Hülfe fremder Künstler, die er besonders aus seinem Vaterlande, Italien, herbeikommen liess *), ausgeführt haben; auch wurde er dabei von seinem Bischofe unterstützt, der, selbst ein eifriger Bauherr, für ihn mehr als hundert Marmorsäulen aus Italien kommen liess. Leider besteht nichts mehr von dieser seiner Schöpfung; die Kirche **) wurde, nachdem sie im Jahre 1271 durch den Einsturz eines Thurmes verwüstet war, renovirt, eine dazu gehörige, sogleich näher zu erwähnende Rotunde blieb zwar noch stehen, ist aber in unserem Jahrhundert ebenfalls abgebrochen, so dass uns auch von ihr nur Beschreibungen und Zeichnungen erhalten sind. Der Bau der Kirche war reich und complicirt; über 300 Säulenstämme von Marmor und anderen Steinen wurden darin gezählt; die Zeitgenossen sprechen davon mit Bewunderung, und erklären sie für das bedeutendste Bauwerk von Gallien ***).

*) Coeperunt ex sua patria, hoc est Italia, multi ad eum convenire. Aliqui litteris bene eruditi, aliqui diversorum operum magisterio docti; . . . quorum ars et ingenium huic loco profuit plurimum. Chron. S. Benig. Divion. ap. d'Achéry Spicil. Vol. II. p. 384.

**) Sie dient gegenwärtig, nach Zerstörung der älteren bischöflichen Kirche, als Kathedrale.

***) Glab. Rad. de vita S. Wilh. Nro. 22. Praesto est cernere totius Galliae mirabiliorem atque propria positione incomparabilem.



St. Benigne, Dijon.

Die Kirche selbst hatte die gewöhnliche Kreuzgestalt, eine fast unter ihrer ganzen Länge sich ausdehnende Krypta und eine Tribune über den Seitenschiffen *). Am Ende des Chores schloss sich jene Rotunde an **), ein in der That sehr eigenthümlicher Bau. Sie bestand nämlich aus drei Stockwerken, einem unteren und zwei sich übereinander erhebenden, sehr breiten Gallerien, zwischen denen nur ein sehr schmaler Raum sich vom Boden zur Kuppel erhob. Zwischen den acht Säulen, welche diesen innersten Raum umschlossen, und der Umfangsmauer stand noch ein anderer grösserer Säulenkreis, der die Gallerie in der Mitte ihrer Breite stützte. Die Höhe

*) Dies scheint Mabillon zu meinen, wenn er die Kirche selbst (praeter rotundum oratorium, quod in capite ecclesiae constructum adhuc cernitur) als „triplex condita sub eodem tecto superior, media et infima" schildert (Acta SS. Bened. Tom. IV).

**) Deutlicher als Mabillons Beschreibung und seine (auch bei du Somerard, l'art au moyen age, Album, Série 5, pl. 1, wiederholte) äussere Ansicht, sind die Zeichnungen bei Lenoir, Monuments des arts libéraux, Paris 1840. Der innere Raum hatte nur 16 Fuss, die ganze Rotunde 56 Fuss Durchmesser bei 65 Fuss Höhe, jedes der beiden unteren Stockwerke nur die Höhe von 14 — 15 Fuss. Der Grundriss besteht aus drei concentrischen Kreisen, ein innerer von acht, ein zweiter von 24 Säulen und endlich die Umfangsmauer.

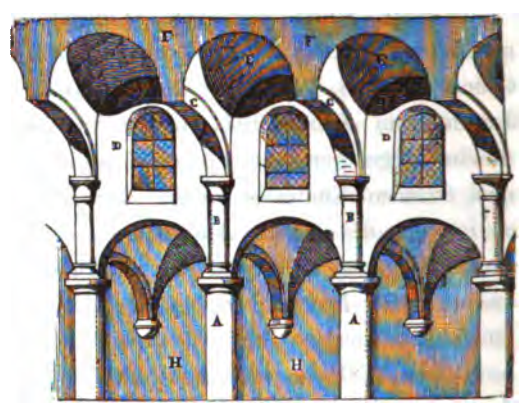
dieser Stockwerke, wenigstens der beiden unteren, war nur gering, und der Zweck dieser ganzen Anordnung ist undeutlich. Man könnte an ein Baptisterium denken, bei welchem die oberen Gallerien Raum für Zuschauer der unten vorzunehmenden Taufhandlung bilden sollten. Allein jedes Stockwerk war als eine abgesonderte Kapelle oder Kirche, die eine der heiligen Jungfrau, die andere dem Erzengel Michael, die dritte der Dreieinigkeit gewidmet, vermittelst besonderer Treppenthürme von unten aus zugänglich. Der Name des Johannes, der einer Taufkapelle nicht gefehlt haben würde, kommt also nicht vor. Dass Wilhelms italienischer Ursprung auf diese ungewöhnliche Construction Einfluss gehabt habe, lässt sich nicht behaupten, da wir kein italienisches Vorbild dafür kennen; auch war Italien gerade in dieser Zeit zu sehr verwildert, als dass man seinen italienischen Gehülfen eine bedeutende Einwirkung auf die nordische Kunst beimessen könnte. Eher mögen jene in so grosser Zahl herbeigeschafften Säulenstämme Motive erzeugt haben, wie sie in der italienischen Architektur vorkommen. Wenigstens ist es dadurch zu erklären, dass die schönste Kirche von Dijon, die Kirche Notre Dame, obgleich sie erst im dreizehnten Jahrhundert, also lange nach den Zeiten Wilhelms, ihre jetzige Gestalt erhalten hat, eine auffallende Aehnlichkeit mit gewissen Kirchen von Lucca, Pisa und Arezzo zeigt, indem sie, wie diese, eine Façade von drei offenen Bogenhallen und mehreren Stockwerken kleiner Arcadenreihen hat, die sich hoch hinauf über das Dach des Kirchenschiffes erhebt, und mit dem Reichthume mannigfaltiger Säulenstämme prunkt *).

*) Die Baugeschichte dieser eben so schönen wie eigenthümlichen Kirche verdiente wohl eine nähere Erforschung. Dass sie (wie Jolimont in Chapuy's Cath. de France annimmt) ganz aus den Jahren

Eine richtigere Vorstellung von Wilhelms baulichen Bestrebungen gewährt uns eine andere wichtige Abteikirche aus derselben Zeit, St. Philibert in Tournus, die, nach einem Brande vom Jahre 1007, unter seiner Mitwirkung erbaut, höchst eigenthümliche Formen und dennoch keine Spur eines fremden Einflusses zeigt. Der Eindruck des Gebäudes ist der des höchst Alterthümlichen, man kann nichts Schwerfälligeres, Massenhafteres und Solideres sehen, es ist, wie einer der Beschreiber sagt, wahrhaft cyklopisch, und dennoch keinesweges roh und vernachlässigt *). Es besteht aus einer Vorhalle von bedeutender Grösse, einem dreischiffigen Langhause mit Kreuzarmen, dem Chore mit Umgang und drei Kapellen, zu welchen noch zwei andere auf der Ostseite des Kreuzes hinzukommen. Vorhalle, Schiff und Chor haben statt der Pfeiler starke, niedrige, besonders in der Vorhalle und im Chor sehr schwere Rundsäulen, ohne eigentliches Kapitäl, bloss von einem Wulst bekrönt (A), auf welchem aber im Mittelschiffe des Langhauses Halbsäulen bis zur Wölbung aufsteigen (B), deren Gurtbögen (C) sie auch tragen. Sehr eigenthümlich ist nun diese Wölbung, denn sie besteht nicht, wie sonst

1252 — 1334 herrührt, ist wegen der rundbogigen Fenster des Chores, der lanzetförmigen Fenster des Kreuzschiffes und der einfachen Knospenkapitäle nicht denkbar. Wahrscheinlicher ist die Angabe von Inkersley a. a. O. S. 20, dass der Chor im Jahre 1229 vollendet sei, wofür er jedoch gegen seine sonstige Gewohnheit keine Beweisstelle anführt. Der Styl des dreizehnten Jahrhunderts ist in ihr nur durch den ungewöhnlichen Umstand modifizirt, dass der Meister eine bedeutende Zahl monolither Säulenstämme oft von grosser Stärke und Länge zu verwenden hatte. Woher dieser kostbare und im dreizehnten Jahrhundert so seltene Schmuck stamme, ist unerklärt, und bleibt es allerdings möglich, dass er aus einem Bau des elften Jahrhunderts entlehnt ist, und mit der Anschaffung von Säulen aus Italien zusammenhängt.

*) Vgl. Mérimée, Midi, S. 69 ff. Eine Abbildung des Aeusseren bei du Somérard, Album, Serie 5, pl. 7. Andere Zeichnungen in der Voy. dans l'ancienne France im Bande Franche-Comté, pl. 12 — 21.



St. Philibert, Tournus.

in dieser Gegend, aus einer fortlaufenden, longitudinalen Wölbung, sondern aus einzelnen transversalen Tonnengewölben (E), welche über jeder Arcade auf den zu diesem Zwecke auch höchst massiv gebildeten Gurtbögen ruhen *). Die Seitenschiffe sind dagegen mit Kreuzgewölben gedeckt, und es ist so durch jene völlig ungewöhnliche Wölbungsart ein Raum für kleine Oberlichter gewonnen. Auf der Mitte des Kreuzes ist eine sphärische, durch wohlangelegte Zwickel mit der viereckigen Mauer verbundene Kuppel, welche, nebst dem oberen Stockwerke der Chornische, durch die freie Behandlung des Akanthus und anderer, an die Antike erinnernder Ornamente, durch reiche Archivolten der Fenster auf kannellirten oder sonst verzierten Säulenstämmen auf eine etwas spätere Entstehungszeit hindeutet. Drei Thürme steigen empor, zwei an der Vorhalle, einer auf dem Kreuze; dieser ist viereckig, in den oberen Stock-

*) Die beigefügte kleine Zeichnung ist aus Batissier, histoire de l'art monumental, entlehnt. Eine Monographie de l'église de Tournus (Beschreibung ohne Abbildungen) findet sich in Joseph Bard, Nouveau guide général d'Archéologie sacrée. Lyon, 1847, S. 339 ff.

werken etwas jünger erscheinend, aber dennoch in romanischer Form.

Es sind also in diesem Bau mehrere Eigenthümlichkeiten zu bemerken. Der Chorschluss, der auch in der Krypta dieselbe Form hat, erinnert an die Auvergne; der Mangel einer Gallerie über den Seitenschiffen entspricht dem südlichen Systeme, die ungewöhnliche Wölbungsart und die dadurch herbeigeführte Anbringung von oberen Fenstern im Mittelschiffe, und endlich die runde Gestalt der Pfeiler erscheinen dagegen als Neuerungen höchst primitiver Art, die kein bekanntes Vorbild hatten. Wir sind daher wohl berechtigt, den Bau in seinen wesentlichen Theilen, mit Ausschluss des Chores und der oberen Stockwerke des Thurmes, einer sehr frühen Zeit zuzuschreiben, also etwa dem Bau, der nach dem Brande von 1007 begonnen, und im Jahre 1019 schon beendet war *). Besonders bemerkenswerth ist jene Wölbungsart, indem sie zeigt, wie frühe man hier schon die Nachtheile der gewöhnlichen Tonnengewölbe wahrgenommen, und ihnen durch künstliche Versuche abgeholfen hat. Man hat dieselbe Ueberwölbung, jedoch nur auf den Seitenschiffen, auch an anderen und zwar weit entfernten Stellen von Frankreich, namentlich in den Ueberresten der romanischen Kathedrale von Limoges, in denen der älteren Kirche von St. Front in Périgueux **), und in den noch erkennbaren Theilen des älteren Baues von St. Remy in Rheims ***)

*) Mabillon, in den Act. St. Bened., erwähnt eines zweiten Baues im Jahre 1019, und Mérimée ist geneigt, diesem Jahre die jüngeren Theile zuzuschreiben. Indessen ist der Zeitraum von 1007 bis 1019 zu kurz, um mehr als die Vollendung des ersten Bauunternehmens daran zu knüpfen, und scheint die Stylverschiedenheit jener jüngeren Theile zu gross, um sie schon in diese Frühzeit zu setzen.

**) Vgl. F. de Verneilh Archit. byzantine en France S. 92 u. 267.

***) Violet-le-Duc in César Daly's Révue de l'Archit. X, p. 248.

entdeckt, wo sie ohne Zweifel nicht in Nachahmung von Tournus, sondern durch eine selbstständige, aus denselben Gründen hervorgegangene Erfindung entstanden sein müssen.

Die Kirche von Paray-le-Monial, einer anderen, nicht weit davon gelegenen, einst mächtigen Abtei, wird derselben frühen Zeit, dem Anfang des elften Jahrhunderts, zugeschrieben, trägt aber jüngere Züge. Sie hat die Kreuzform, den Chorumgang mit drei radianten Kapellen und senkrechte Nischen auf der Ostseite des Kreuzschiffes, die Schiffe werden aber von viereckigen, gegliederten Pfeilern mit kannellirten Pilastern getrennt, die Scheidbögen und das Tonnengewölbe in Haupt- und Seitenschiffen sind spitz, die Fenster und alle Bögen des Aeusseren rund geschlossen. Im Chor stehen acht überaus schlanke, wie es scheint, monolithe Säulen, 24 Fuss hoch, mit Kelchkapitälen, über denselben ist ein Triforium mit rundbogigen Arcaden. Die Hauptheile des Schiffes haben grosse Aehnlichkeit mit der Kathedrale von Autun, und werden daher wie diese aus dem zwölften Jahrhundert stammen; jene schlanken Säulen erinnern aber an die Bauten von Dijon aus der Zeit des Abtes Wilhelm; es mag daher hier Neues und Altes gemischt sein *).

Auch die Baugeschichte einer dritten bedeutenden Abteikirche, der von Vezelay, im Norden Burgunds, nahe bei

*) Eine Abbildung der Chornische bei du Somerard, a. a. O. Série 10, pl. 11, eine Travée in Caumont's Abécédaire (1851) p. 106. Der Plan dieser Kirche ist eigenthümlich, und giebt fast ein griechisches Kreuz, indem auch die Kreuzarme drei Schiffe enthalten und ebenso, wie das Langhaus, nur aus drei Arcaden bestehen. Der Abbé Crosnier (Iconographie chrétienne in Caumont's Bull. monum. XIV, p. 77) glaubt in der in diesem Gebäude (an den Fenstergruppen, Triforien u. s. f.) wiederkehrenden Dreizahl eine symbolische Hinweisung auf die Trinität zu finden. Gerade die Wiederholung beweist, dass kein symbolischer Gedanke zum Grunde lag, da derselbe dadurch abgeschwächt worden wäre.

Avallon, knüpft sich unmittelbar an den Namen des berühmten Abts von St. Benigne, der im Jahre 1008 von Herzog Heinrich beauftragt wurde, diese, fast gänzlich untergegangene Abtei (prope ad nihilum redactam) wieder herzustellen, woran er denn auch bis 1011 beschäftigt gewesen sein soll. Ohne Zweifel ist der jetzt erhaltene mächtige Bau weder in dieser kurzen Zeit entstanden, noch so alt; wenigstens die ganze Ausstattung verweist in das zwölfte Jahrhundert, und wir können annehmen, dass der ganze Bau, wenn auch auf älteren Fundamenten, erst nach einem Brande von 1120, der so bedeutend war, dass über tausend Menschen dabei verunglückten *), entstanden ist. Das Gebäude, wie es auf der Höhe des Berges in herrlichster Gegend thront, ist von bedeutender Grösse. Es beginnt wieder mit einer grossen und tiefen dreischiffigen Vorhalle, die über den Nebenschiffen und auf der an das Kirchenschiff anstossenden Seite eine nach diesen zu geöffneten Tribune trägt; offenbar ein Sängerchor für die Mönche. Unter dieser Tribune führen drei reich verzierte Portale in die Kirche selbst, die, obgleich in anderen Formen, nicht minder wie Tournus den Eindruck des hohen Alterthums und eines tiefen, fast trüben Ernstes macht. Das Mittelschiff ist bei bedeutender Länge und selbst Höhe nur schmal, im Verhältniss zu seiner bedeutenden Länge durch kleine Oberlichter schwach beleuchtet, von eckigen, kreuzförmigen Pfeilern begränzt, die auf jeder Seite die Vorlage einer Halbsäule haben. Die Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölben ohne Rippen, das Hauptschiff in seiner westlichen Hälfte mit einem Tonnengewölbe, dann mit einem etwas höher gelegten Kreuzgewölbe gedeckt, das zwar gewiss späterer Entstehung, aber ebenfalls noch ohne Rippen ist. Auf die

*) Vgl. die bei Labbé (Nova Bibl. ms. lat. II, p. 219) abgedruckte Chronikenstelle.

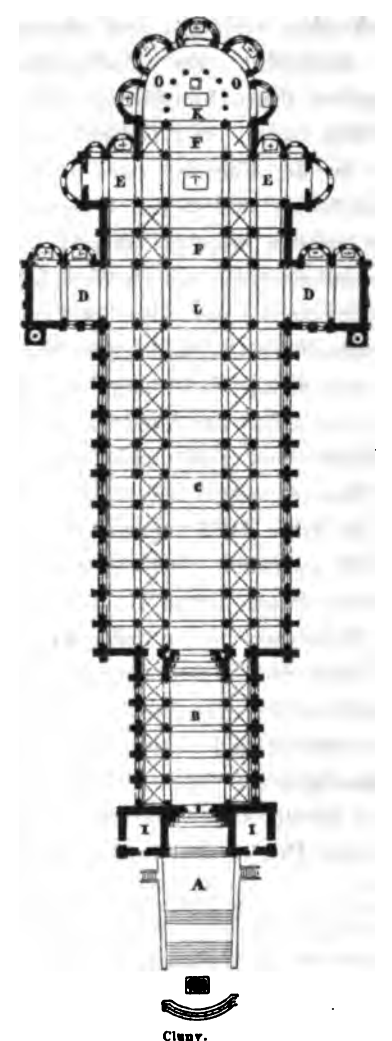
Ornamentation hat diese Aenderung indessen keinen Einfluss; sie ist überall dieselbe, sehr reich, aber auch sehr ernst. Die Basis der Säulen ist von ungleicher Höhe und wechselnder Form, aber immer ohne Eckblatt und fast immer auf dem Wulste mit Perlstäben oder Palmetten verziert. Die Kapitäle sind sehr reich, alle verschieden, viele mit schreckenden, wunderbaren Gestalten, andere mit Blättern, Voluten, Flechtwerk ausgestattet. Die Scheidbögen sind eckig, von einem Rundstabe mit Palmetten eingefasst; die Gurtbögen des Gewölbes aus verschiedenfarbigen Steinen gebildet und gleichfalls von einem Rundstabe begränzt. Durch die ganze Perspective des Inneren herrscht die Horizontallinie vor. Die Halbsäulen des Mittelschiffs, welche bis zu den Gurtbögen des Gewölbes aufsteigen und erst hier ihr Kapitäl haben, sind nämlich zweimal, zuerst durch das Pfeilergesims unter den Scheidbögen, dann durch das fortlaufende Gesims über denselben durchschnitten. Beide Gesimse sind stark ausladend, und geben durch ihre langen parallelen Linien dem Ganzen eine feierliche, ernste Regelmässigkeit; die klösterliche Stimmung kann keinen würdigeren architektonischen Ausdruck erhalten als hier.

Der Chor gehört schon einer anderen Richtung an. Acht hohe monolithe Säulen mit Knospenkapitälen, die Basis mit dem Eckblättchen verziert, tragen eine zierliche Gallerie, in der zwei Spitzbögen von je einem Rundbogen umschlossen sind. Es ist wahrscheinlich, dass dieser Theil nach einem Brande von 1165, der berichtet wird, entstanden ist. Das Kreuzschiff älter als der Chor, aber jünger als das Langhaus, hat zwar ebenfalls eine Gallerie, aber in rundbogigen schweren Formen. Kannellirte Pilaster finden sich nur an dem Portal der Kirche, von dessen Sculpturen ich weiter unten noch sprechen werde. Das Aeussere ist einfach, aber eigenthümlich, indem die Mauer, unten stärker,

sich in drei Absätzen nach oben verjüngt, und also ein Strebesystem im Grossen durchführt. Das Dachgesimse ruht auf Kragsteinen, zwischen denen kreisförmige Ornamente einen fortlaufenden Fries bilden. Das Gebäude hatte früher vier Thürme, zwei an der Façade, zwei an den Kreuzarmen; die beiden nördlichen sind in den Religionskriegen zerstört, die beiden anderen bestehen noch *).

Bedeutend grösser und einflussreicher als alle diese klösterlichen Stiftungen war die von Cluny, des berühmten Mutterklosters eines weit verbreiteten Ordens, dessen Name auch in der Baugeschichte eine grosse Bedeutung hat. Es stand in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts auf der Höhe seiner Macht und Blüthe und zählte nicht weniger als dreitausend Mönche. Dem entsprach die Grösse der Kirche, welche Abt Hugo im Jahre 1089 begann, und die, obgleich erst im Jahre 1130 vollendet, doch schon 1094 so weit gediehen war, dass Papst Urban II. auf jener weltgeschichtlich wichtigen Reise, welche den ersten Kreuzzug einleitete, im Jahre 1094 drei Altäre darin weihen konnte. Auch dieses Heiligthum des französischen Mittelalters ist in der Revolution verkauft und abgebrochen, nur ein geringer Theil des ehemaligen abteilichen Palastes und zwei achteckige Thürme der Kirche stehen aufrecht, Fragmente von Säulen und anderen Details sind in die Samm-

*) Abbildungen der äusseren und inneren Façade bei du Somérard im Album. — Keine Kirche wäre im höheren Grade einer vollständigen Publikation würdig. Ich bin ausser eigener Anschauung der Beschreibung Mérimées (Midi S. 27 ff.) gefolgt, und füge noch seine Maassangaben bei. Länge der ganzen Kirche 123 M. 40 c. (390′ 9″), Breite der drei Schiffe 26 M. 11, des Mittelschiffs 7 M. 50, Höhe der Seitenschiffe 7 M. 50, des Mittelschiffs vorn 17,95, des Kreuzgewölbes im hinteren Theile 20,80, des Chors 21,10. — Es geht daraus hervor, dass die Anlage des Kreuzgewölbes im östlichen Theile des Langhauses die Vermittelung zwischen dem höheren Gewölbe des Chors und dem niedrigen des Schiffes bildet.



Cluny.

lungen übergegangen, ein ganzes Städtchen hat sich in den Trümmern der Nebengebäude innerhalb der älteren, an höchst interessanten Wohngebäuden des zwölften oder dreizehnten Jahrhunderts reichen Stadt angesiedelt. Indessen sind Zeichnungen und genaue Beschreibungen erhalten*). Es war eine der grössesten Kirchenanlagen, fünfschiffig, mit zwei Kreuzschiffen, mit der (etwas später erbauten) Vorhalle 555, ohne dieselbe 410 Fuss lang, 110 Fuss breit, und im Mittelschiffe fast ebenso hoch. Die beiden Seitenschiffe waren zusammen dem mittleren an Breite gleich, in der Höhe abnehmend, das nächste 55, das entferntere nur 37 Fuss hoch;

*) Lorrain, Essai historique sur l'abbaye de Cluny, Dijon 1839, und viele Nachrichten bei du Somérard, l'art au moyen age. Ueber den jetzigen Zustand Mérimée, Midi p. 78. Den Plan und eine äussere Seitenansicht gibt schon Mabillon in den Acta SS. Bened. Tom. IV. Abbildungen der alten Wohnhäuser des Städtchens bei Verdier und Cattoir, Architecture civile et domestique au moyen age et à la Renaissance.

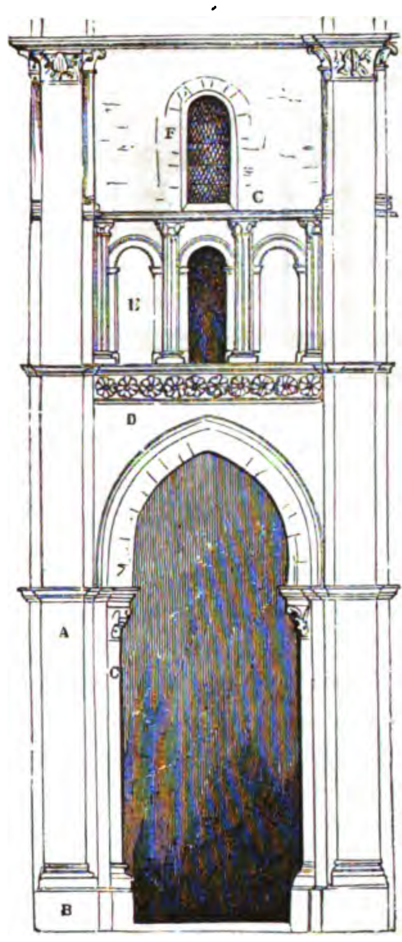
so dass sich im Aeusseren drei zurücktretende Stockwerke, jedes mit Fenstern, bildeten. Viereckige Pfeiler mit übereinandergestellten Pilastern und Halbsäulen stützten die Gurtungen des Gewölbes und trugen spitze Scheidbögen, wogegen die Bögen der 300 Fenster, welche das Gebäude erhellten, und die der kleineren Arcaden kreisrund waren. Zwölf solche Pfeiler standen auf jeder Seite des Mittelschiffes bis zu dem ersten grösseren Kreuzarme, drei von da an bis zu dem zweiten kleineren. Die Chornische ruhete auf acht grossen freistehenden Säulen, und war ausser dem Umgange von fünf radianten Kapellen umgeben, über welchen sich dann die Fenster und oben die Halbkuppel mit einem grossen Gemälde auf Goldgrund erhob *). Die Ostseite jedes der vier Kreuzarme hatte auch noch zwei kleinere Conchen. Sieben Thürme erhoben sich über dem Dache, der grösseste, viereckig, auf der Mitte des grösseren Kreuzschiffes, die anderen auf den Ecken der Kreuzschiffe und der Vorhalle theils vier-, theils achtseitig. Durch die radianten Kapellen, die verschiedenen Stockwerke des Chors, den Körper des Oberschiffes und endlich die Kuppel auf der Mitte des Kreuzes war also eine pyramidalische Anordnung wie in der Auvergne und wie in den Rheingegenden angedeutet, wenn auch weniger concentrirt und durchbildet wie in diesen. Die Pracht der Stoffe war der Würde des Heiligthums entsprechend; es wird berichtet, dass der Abt Hugo Säulenstämme von Cipollin und penthelischem Marmor über das Meer und auf den Flüssen heranbringen liess, deren Länge 30 Fuss betrug **). Ausser

*) Eine ungenaue Zeichnung bei Lenoir, Musée des Monumens franç. (Paris, 1800, 8.) Tom. II, p. 11. Es stellte Gott Vater mit den Zeichen der Evangelisten neben sich und dem Lamme unter seinen Füssen dar.

**) Du Somérard a. a. O. Tom. III, S. 377.

der Kirche erneuerte Hugo noch mehrere Theile des Klosters, darunter ein Refectorium mit den Dimensionen von 100 auf 60 Fuss.

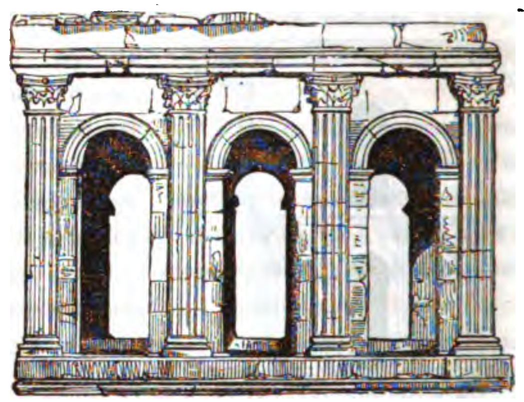
Bald nach der Einweihung dieser grandiosen Kirche wurde ein anderer bedeutender Bau, wenn auch in geringeren Dimensionen, doch mit Ansprüchen an Glanz und Pracht begonnen, der des Doms zu Autun (1132). Nach sechszehn Jahren war er so weit gediehen, dass die feierliche Niederlegung der Reliquien des heiligen Lazarus statt finden konnte; später gerieth er in Stocken, woher sich erklärt, dass Seitenschiffe und Chor im gothischen, zum Theil spätgothischen Style construirt sind. Indessen lassen doch die Details des Schiffes, die schöne Façade des Kreuzes und die herrliche Sculptur am Portal desselben keinen Zweifel, dass wir in diesen Theilen noch das Werk des zwölften Jahrh. besitzen. Die Pfeiler haben auf allen Seiten Pilaster, welche so sehr der Antike nachgebildet sind, dass wir sie der Römerzeit oder doch dem sechszehnten Jahrhundert zuschreiben könnten, wenn nicht die figurirten Kapitäle das Mittelalter verriethen. Die Pilaster im Hauptschiffe haben diese Kapitäle erst unter dem Gurtbogen des Tonnengewölbes, sind aber durch das Pfeilergesimse und durch die Simse des Triforiums durchschnitten. Man muss gestehen, dass für diesen Gebrauch, namentlich da, wo nur Gurtbögen der Tonnengewölbe zu stützen waren, der Pilaster manche Vortheile darbot. Die Hinaufführung desselben bis zur Gewölbhöhe würde einem an antike Form gewöhnten Auge zwar auffallen, aber doch nicht in dem Grade wie bei dem runden Säulenstamme; und auch die Abschnitte, welche durch die durchgeführten Gesimse entstehen, sind hier weniger störend. Natürlich waren es indessen nicht solche Ueberlegungen, welche die Annahme dieser Form herbeiführten, sondern die Nachah-



Dom zu Autun.

mung der in dieser Provinz noch in grosser Zahl vorhandenen römischen Monumente. Autun selbst besitzt zwei römische Thore, an welchen kannellirte Pilaster vorkommen, und man kann nicht verkennen, dass sie das Vorbild derjenigen gewesen sind, die wir im Dome sehen; namentlich ist das Triforium des Doms, das aus vier kannellirten Pilastern mit geradem Gebälk und drei dazwischen gelegten Bögen besteht, eine genaue Kopie aus einem dieser Thore, der Porte d'Arroux *). Die Scheidbögen und das Gewölbe sind hier schon in entschiedenen Spitzbogen, alle anderen Bögen des Triforiums, der Fenster und Portale dagegen rundbogig. Bemerkenswerth ist, dass hier ein

*) Die beigefügten Zeichnungen sind wieder aus Batissier, histoire de l'art monumental (p. 560) entlehnt.



Porte d'Arroux zu Autun.

Triforium vorkommt, da diese kleineren, einen blossen Durchgang bildenden Gallerien dem romanischen Style im Ganzen fremd sind, der in der Auvergne sowohl als, wie wir später sehen werden, in der Normandie nur die grösseren, die ganze Breite des Seitenschiffes einnehmenden Tribunen kannte.

Sehr ähnlich der Kathedrale von Autun ist die von Langres. Auch hier gab ein noch erhaltener römischer Triumphbogen das Vorbild für die vortrefflich ausgeführten Kannelluren der Pilaster und die korinthisirenden Kapitäle *). Indessen bedurfte es nun schon nicht mehr solcher vereinzelter Veranlassungen, denn auch die Vorhalle der Kirche St. Vincent zu Macon, ein Ueberrest der im zwölften Jahrhundert erbauten Kathedrale, diese an der Gränze der Lyoner Diöcese, auf dem südlichsten Punkte dieser Region, wie jene auf dem nördlichsten, an der Gränze der Champagne, zeigt denselben Styl und ist nicht sowohl ihrer erzbischöflichen Stadt, Lyon, als dem Vorbilde des Doms von

*) Vgl. die Abbildung einer Travée und mehrerer Details bei Caumont Bull. monum. V, p. 488.

Autun gefolgt. Auch in den Gebirgsgegenden von Bourbon, an der Gränze der Auvergne, herrscht dieser burgundische Styl, jedoch neben directen Nachahmungen des Styls der Auvergne. Die Benediktinerkirche Veauce ist äusserlich mit Halbsäulen und Arcaden geschmückt, wie N. D. du Port in Clermont, die Kirche von St. Pourçain hat sogar wie jene auvergnatischen Bauten musivische Verzierungen, und selbst an den nördlichen Abteikirchen von Souvigny und St. Menoux ist, nach dem Vorbilde von Issoire, die mittlere der fünf radianten Kapellen viereckig geschlossen. Aber dabei haben viele dieser Kirchen die Vorhalle und die Oberlichter des burgundischen Styls, mehrere (St. Menoux, Iveure, Souvigny) kannellirte Pilaster, wohlgeformte korinthische Kapitäle, Mäander und Blattverzierungen von provenzalischer Reinheit, dann aber auch wieder die Friesverzierungen des nordfranzösischen Styls, phantastisch historiirte Kapitäle und andere Formen, welche einen nördlichen Einfluss zeigen. So in den Kirchen von Chatel-Montagne, Vermeuil, Antry-Issard, Chantelle *).

Derselbe Styl herrscht in der Diöcese Nevers; die kolossale Klosterkirche von la Charité-sur-Loire, schon 1107 vollendet, zeigt ihn mit sehr primitiven Formen, indem sie, wie die Kirche von Cluny, neben den radianten Kapellen des Chors auch noch zwei Nischen auf jedem Kreuzarme hat. In St. Etienne von Nevers finden wir, ähnlich aber in anderer Weise wie in Tournus, ein Beispiel des strebenden Geistes, der diese Region auszeichnet. Auch diese, wahrscheinlich grösstentheils noch im elften Jahrhundert erbaute Kirche hat die Planordnung der Auvergne, und die Kuppel des Kreuzes ruht auch hier, wie in den dortigen Kirchen, auf Bögen, welche tiefer liegen,

*) Ueber Bourbon überhaupt vgl. das gründliche Werk von Achille Allier, l'ancien Bourbonnais, Moulins 1835 fol.

als das Gewölbe des Mittelschiffs. Da die Mauern, welche diese Bögen mit dem oberen Theile der Kuppel verbinden, das Licht, das aus den Fenstern der Kuppeln einfällt, vom Langhause abhalten, hatte man schon in N. D. du Port fensterartige Oeffnungen, mit zwischengestellten Säulen darin angebracht. In Nevers hat man sich dabei nicht begnügt, sondern über jenen Bögen die Mauer durch eine vollständige Säulenstellung ersetzt, die nun eine weitere Verbreitung des durch die Kuppel eindringenden Lichtes gestattet *).

Neben dem strebenden, auf das Constructive und Zweckmässige gerichteten Sinne unterscheidet sich diese Schule von jenen südlichen durch eine kräftigere Ornamentation. Sie hat zwar gewisse antike Formen, besonders den kannellirten oder mit anderen Verzierungen bedeckten Pilaster, das korinthische Kapitäl und Anderes sich ganz zu eigen gemacht, sie liebt den Schmuck reicher und geschmackvoller Sculptur, aber sie behandelt diese derber, und sie verbindet, namentlich auch an den Portalen, jene Pilaster durch kräftige, in der Form des Rundstabes gebildete Archivolten. Von der darstellenden Sculptur dieser Gegend ist weiter unten zu sprechen, von ihrem Portalschmuck mag die beigefügte Zeichnung des Portals von Sémur (Dép. Côte-d'or) ein Beispiel geben **). Und so bilden denn diese Gegenden einen Uebergang zu dem Styl der nördlichen Schulen, den wir später kennen lernen werden, nachdem wir zuvor das westliche Frankreich betrachtet haben.

*) Aus dieser Rücksicht auf bessere Beleuchtung glaube ich diese auffallende, und nicht wieder vorkommende Anordnung erklären zu müssen, welche Mérimée, Midi p. 3., beschreibt und von der die Abbildung bei Batissier a. a. O. p. 555 eine Anschauung giebt.

**) Nach Batissier a. a. O. — Vgl. auch das Portal von Tonnerre (Dép. der Yonne) bei Caumont Bull. monum. XVIII, 329.



Sémur.

Aquitanien.

Neben den beiden grossen Regionen, die wir betrachtet haben, der provenzalischen, mit ihrem fast antiken Geschmack, und der burgundischen, mit ihrer reichen Plananlage, erscheinen die westlichen Gegenden, das frühere Aquitanien, mit den Provinzen Guyenne, Angoulème, Perigord, Saintonge, Poitou und Anjou als eine dritte, eigenthümliche Region. Sie stehen im Ganzen in monumentaler Beziehung der Provence näher als den burgundischen Gegenden, das Architektonische ist auch hier einfacher, das Mittelschiff ohne Oberlichter, der Chorschluss ohne Umgang und Kapellenkranz, aber es fehlt die heitere Anmuth, die Tradition des antiken Geschmacks, die sich in der Provence erhielt; die Formen sind finsterer, schwerer, derber, und die bildliche Ausstattung, für die sich hier gerade eine grosse Vorliebe zeigt, ist nicht wie dort in mehr antiker Weise behandelt, sondern überraschend wild, phantastisch, überladen. Ist dies schon ein Zeichen eines unruhigeren, mehr strebenden Geistes, so zeigt sich derselbe auch noch darin, dass hier ungewöhnliche, von der vorherrschenden Regel abweichende Bauformen häufiger als in irgend einem anderen Lande vorkommen. In den südlichsten Theilen dieser Region sind diese Züge noch weniger erkennbar; die Gascogne und die benachbarten Gegenden sind im Ganzen arm an Monumenten; der Mangel an geeignetem Baumaterial und die Dürftigkeit der Bewohner verhinderten hier das Entstehen einer eigenen Schule. Auch in den südlichen Departements der Guyenne, an beiden Ufern der Garonne, finden sich die Styleigenthümlichkeiten der angränzenden Provinzen. Die romanischen Kirchen oder Kirchentheile von Moirac, Monsempron, Mac d'Agenais, St. Sabin in Villefranche (Lot und Garonne), die zu Loupiac, Begadun, Monlis, St. Croix zu

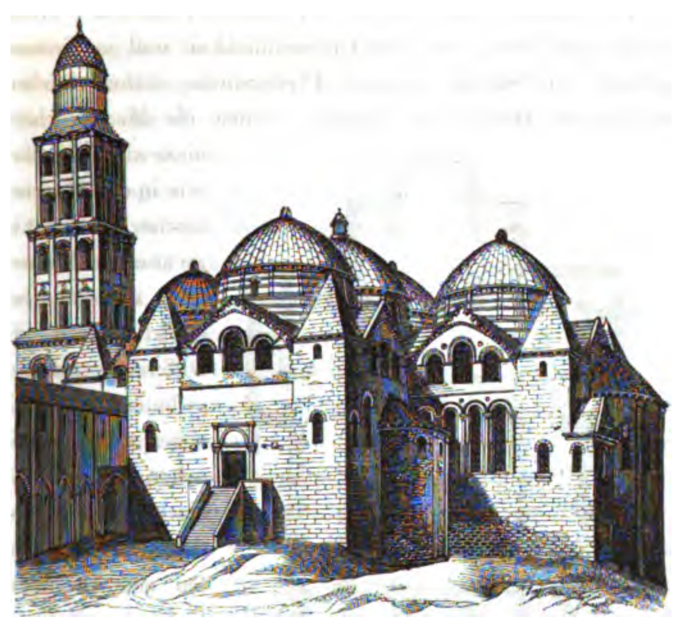
Bordeaux unterscheiden sich wenig von den Bauten des Languedoc; sie haben die einfache Basilikenform mit wenig ausladendem Kreuzschiffe und senkrecht auf der Axe stehenden Kapellen, Tonnengewölbe mit Gurtbögen, Pfeiler mit Halbsäulen, den einfachen Chorschluss, dabei zuweilen vortreffliche Ornamente, korinthisirende Kapitäle von schönster Ausführung. Doch regt sich schon hier jener phantastische Geist; bizarre Thiergestalten, verzerrte Köpfe dienen als Kragsteine, und die Façade von Loupiac erinnert mit ihrem Arcadenschmuck schon an den decorativen Styl des Poitou. Zu den berühmtesten Werken dieser Gegend gehört das Kloster Moissac (Tarn und Garonne), hauptsächlich freilich wegen seiner zum Theil sehr schönen, zum Theil wenigstens höchst phantastischen Sculpturen. Die alte im Jahre 1063 geweihete Kirche besteht nicht mehr und ist durch spätere, bedeutungslose Constructionen ersetzt; nur die kolossale, aber höchst einfache Vorhalle ist noch aus jener Bauzeit (wahrscheinlich von 1063 — 1072) erhalten und ihr Portal, so wie der Kreuzgang sind mit jenen Sculpturen, von denen ich an der geeigneten Stelle sprechen werde, geschmückt. Beide stammen, wie wir sehr bestimmt wissen, aus der Zeit des Abt Ansquilinus um das Jahr 1100. Die Kapitäle des Kreuzganges sind noch mit einem Anklange an das korinthische gebildet, aber sehr phantastisch verziert. Besonders merkwürdig ist aber, dass sich am Portale und Kreuzgange der Spitzbogen in stumpfer Form, also hier mit einem ganz sicheren und für diese Gegend frühen Datum findet *).

*) Abbildungen in der Voyage dans l'ancienne France und bei Alex. de Laborde, der Kreuzgang auch bei Gailhabaud, Vol. II. Die Inschrift, welche mit den Sculpturen des Kreuzganges unzweifelhaft gleichzeitig ist, nennt den Namen des Ansquilinus und das Jahr 1100. Anno ab incarnatione aeterni principis millesimo centesimo factum est claustrum istud tempore Domini Ansquilini abbatis. Auch in den Ann.

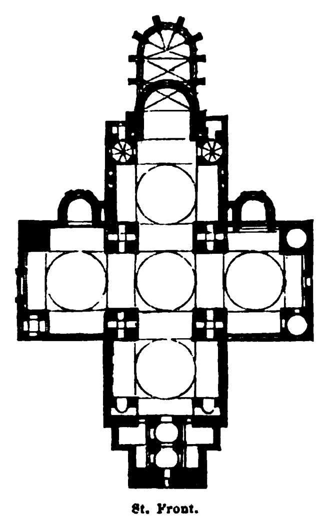
In den nördlichen Theilen der Guyenne, besonders im Departement Dordogne und einigen benachbarten Landstrichen, treffen wir nun aber auf eine Gruppe von etwa vierzig Kirchen ganz eigenthümlicher Art, die sich von den übrigen dieser Gegend, ja des gesammten Frankreichs, höchst wesentlich unterscheiden, deren Anblick an dieser Stelle höchst überraschend, deren Entstehungsgeschichte höchst räthselhaft ist. Sie sind nämlich alle, abgesehen von manchen anderen damit zusammenhängenden Abweichungen von der gewöhnlichen Form, ganz oder doch grösstentheils mit Kuppeln gedeckt, und zwar mit Kuppeln byzantinischer Construction, wie man sie sonst diesseits der Alpen im Mittelalter nicht anwendete, also mit Halbkugeln, welche auf einem von vier, aus Kugelschnitten gebildeten Bogenzwickeln getragenen Gesimse ruhen. Das Vorbild dieser Schule und die Mutterkirche der ganzen Gruppe ist unbezweifelt die Abteikirche St. Front zu Périgueux *). Man erstaunt, wenn man schon beim ersten Anblick ein Gebäude entdeckt, das ganz orientalischen Eindruck macht, und noch mehr, wenn man bei näherer Prüfung findet, dass es eine genaue und vollständige Nachahmung der Marcuskirche in Venedig, mit wenigen Abänderungen, ist. Der Plan ist nämlich der eines griechischen Kreuzes, zusammengesetzt

Ord. S. Bened. ad. an. 1104 wird von diesem Ansquilinus, welcher 1091 die Würde erlangte, erzählt: Hic majorem ecclesiae portam et claustrum ab se constructum praeclaris statuis ornavisse traditur.

*) Felix de Verneilh, l'architecture byzantine en France, Paris 1851, mit vielen Abbildungen, giebt gründliche Untersuchungen und genaue Beschreibungen dieser ganzen Kirchengruppe und macht die älteren Werke über dieselben, namentlich das von Wigrin de Taillefer, Antiquités de Vesone (der alte Name von Perigueux) 1821, entbehrlich. — Wie der abgedruckte Grundriss andeutet, ist die halbkreisförmige Concha durch einen Chor im gothischen Style verdrängt. Sowohl in der äusseren Ansicht als in der perspectivischen Ansicht des Inneren geben die beigefügten Zeichnungen in dieser Beziehung eine Restauration.



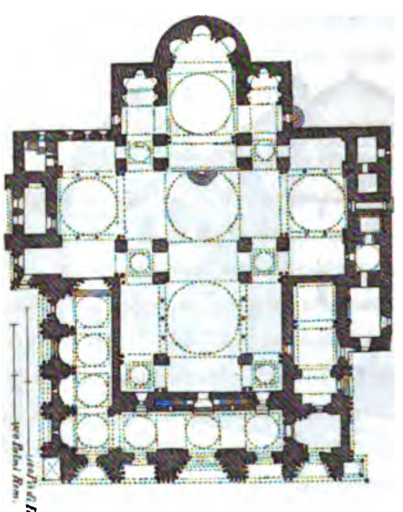
St. Front.



St. Front.

aus fünf Kuppeln, welche durch Gurtbögen von bedeutender Breite oder wenn man will durch Tonnengewölbe begränzt und verbunden werden. Hier wie in der Marcuskirche werden diese Tonnengewölbe von mächtigen Pfeilern an den Ecken des Mittelquadrats und den äusseren Grundlinien der Kreuzarme getragen. Hier wie dort sind diese Pfeiler, da sie innerhalb des Gebäudes liegen und den freien Raum beengen, durchbrochen und innerlich

überwölbt, so dass sie in S. Marco förmliche Seitenschiffe und hier, wo aus Unbehülflichkeit und in Ermangelung von Säulen grössere Pfeilerstücke stehen blieben, wenigstens Durchgänge geben. Selbst die Maassverhältnisse sind dieselben wie in der Marcuskirche; St. Front ist zwar etwas kleiner, aber man hat bemerkt, dass die Differenz genau dieselbe ist, wie zwischen dem italienischen und französischen Fuss, so dass dieselben Zahlen sich in beiden Gebäuden wiederholen*). Die Nachahmung ist daher unverkennbar und ging selbst so weit auf die byzantinische Weise ein, dass die Kuppeln frei hervortraten und ihre Bedeckung und die des übrigen Baues durch flache Steinplatten (von etwa 9″ Dicke) bewirkt war, so dass, wie an orientalischen Bauten, weder Holz noch Eisen daran vorkam. Erst vor etwa 60 Jahren hat man, um den wiederholten Reparaturen vorzubeugen, das ganze Gebäude mit einem Dache überdeckt und entstellt. Nur in Einzelheiten wich der Baumeister ab. Während in S. Marco,

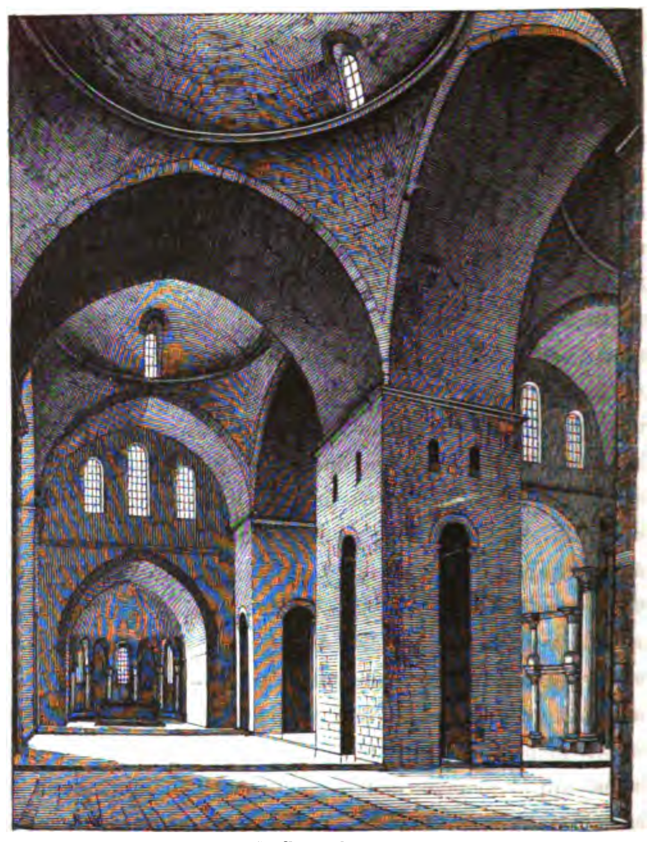


S. Marco, Venedig.

*) Länge jedes Kreuzarmes 180 und 176 Fuss, Höhe der Pfeiler 40′, der Kuppeln 86′, der dazwischen liegenden Tonnengewölbe 56 bis 59′. Ich bemerke, dass durch ein Versehen der Grundrisss von St. Front nach einem kleineren Maassstabe gezeichnet ist, wie der von S. Marco.

wie in den meisten Kirchen des Orients, in jeder Kuppel zwölf Fenster angebracht sind, haben hier nur die mittlere Kuppel und die am Eingange dergleichen, und zwar nur vier; dagegen sind die Fenster der äusseren Wände zahlreicher und grösser. Theils die Unsicherheit der Architekten, denen jene Oeffnungen gefährlich für die Solidität der Kuppeln erscheinen mochten, theils das nordische Bedürfniss grösserer Beleuchtung mochten diese Aenderung herbeiführen. Ferner fehlen die Säulengänge und Gallerien, welche in der venetianischen Kirche das Hauptschiff von den Kreuzarmen trennen, es sind jedoch Säulen als Schmuck an den Wänden angebracht. Auch schloss sich nach abendländischer Sitte ein Glockenthurm an die Kirche an, ohne jedoch den Plan des Gebäudes zu modificiren. Am Auffallendsten endlich ist die Verschiedenheit in der Ornamentation. Auf die glänzende Ausstattung mit edlen Marmorarten oder antiken Säulenstämmen, welche die venetianischen Schiffe aus dem Orient brachten, musste der Meister von St. Front verzichten. Er war daher bei der Ausschmückung des Aeusseren auf die Formen des einheimischen Styls beschränkt, die für diese grösseren und breiteren Mauern nicht ausreichten. So ist denn das Aeussere ebenso kahl und schwerfällig, als es am venetianischen Dome reich und prachtvoll ist; die hohen Wände sind ausser einer Gruppe einfacher Fenster nur durch Giebel mit breitem Gesimse verziert. Noch weniger haben die ornamentistischen Details eine Beziehung auf byzantinischen Styl; die Basis der Säulen ist die attische, die Kapitäle nähern sich den korinthischen, die Wände waren, wie man an schwachen Spuren sieht, im Inneren mit farbigen Ornamenten versehen. Dennoch ist das Innere bedeutend reicher und belebter als das Aeussere; die Mauern zwischen den mächtigen Pfeilern geben Nischen, an welchen Säulen aufgestellt sind, so dass der ganze Raum,

20 *



St. Front, Inneres.

wenn auch ohne die Vorzüge, welche die Theilung in mehrere Schiffe gewährt, doch würdig und stattlich erscheint. Aber freilich ist die Wirkung, welche er durch seine schweren Pfeiler und breiten Gurtbögen, durch die mächtigen und einfachen Kuppeln hervorbringt, eine überaus fremdartige, welche mit den Kirchen der übrigen abendländischen Gegenden, selbst mit den gewölbten, wenig gemein hat, und mit dem schlichten und gefälligen Style

der gleichzeitigen Basiliken, besonders der sächsischen, im stärksten Gegensatze steht.

Fragen wir nach den Erbauern dieser Kirche, so ist zunächst so viel gewiss, dass sie die Marcuskirche genau gekannt haben, mochten sie nun Venetianer oder gar Griechen, die an der Marcuskirche gearbeitet, oder Franzosen sein, welche an derselben Studien gemacht hatten. Dass griechische Künstler in diese Gegend gekommen, wird nirgends berichtet. Man hat darauf Gewicht gelegt, dass der Begründer der Marcuskirche, der Doge Orseolo, sich im Jahre 978 in ein Kloster in den Pyrenäen zurückzog, und dass sich, wie wenigstens ziemlich vollständig erwiesen ist, im zehnten Jahrhundert, freilich nicht im Perigord, wohl aber nicht sehr weit davon, in Limoges, Venetianer niedergelassen hatten. Allein eine Einwirkung jenes Dogen, der sich eben aus der Welt zurückziehen wollte und dessen Kloster sehr entfernt von Périgueux lag, oder jener Venetianer, deren Aufenthaltsort Limoges keinesweges venetianische Bauformen zeigt, ist durchaus unwahrscheinlich *), zumal fremde Baumeister sich nicht versagt haben würden, gerade in der Ornamentation ihren feineren Geschmack geltend zu machen. Man wird daher annehmen müssen, was allerdings eine für diese Epoche nicht minder merkwürdige Thatsache ist, dass Franzosen diese Studien an der Marcuskirche gemacht und hier zur Anwendung gebracht haben.

Selbst die Entstehungszeit dieser, offenbar nach einem festen Plane durchgeführten Kirche ist zweifelhaft. Die bei dem bischöflichen Stifte von Périgueux nach dem Tode

*) Vgl. bei Fel. de Verneilh a. a. O. S. 129 das Nähere über diese venetianische Kolonie und die Widerlegung der von du Somérard l'art au moyen age III, 146 und 321 mit Vorliebe ausgeführten Hypothese von der Einwirkung dieser Venetianer auf den Bau von St. Front.

jedes Bischofs aufgesetzten Lebensbeschreibungen, welche wir bis zum Jahre 1182 besitzen, erwähnen, dass der Bischof Froterius, der von 976 bis 991 regierte, einen Neubau des Klosters von St. Front anfing. Von seinem im Jahre 1000 gestorbenen Nachfolger wird die Erbauung einer Kapelle erwähnt, im Jahre 1047 die Weihe dieser Kirche berichtet. Für die Frage, ob der gegenwärtig noch erhaltene Bau der in diesen Nachrichten bezeichnete sei, sind die an diese Kirche angränzenden und zum Theil als Vorhalle zu derselben benutzten, sehr interessanten Ueberreste einer dreischiffigen Basilika mit gerader Decke des Mittelschiffes wichtig. Aber Formen und Mauerwerk derselben sind in solchem Grade antik, oder doch einer noch der Antike näher stehenden Zeit entsprechend *), dass man sie einer früheren Zeit, als dem Ausgange des zehnten Jahrhunderts, zuschreiben muss. Sie stehen daher der Beziehung jener Daten auf den späteren Bau nicht entgegen, wohl aber machen andere Gründe eine solche sehr zweifelhaft. Die grossen Gurtbögen oder Tonnengewölbe in St. Front bilden nämlich einen entschiedenen, wenn auch niedrigen Spitzbogen, eine Form, die in der Marcuskirche nicht, und wenn auch im südlichen Frankreich früh, doch wohl in diesen Gegenden schwerlich schon im zehnten Jahrhundert angewendet war. Dazu kommt, dass die Marcuskirche, welche Orseolo I. nach dem Brande vom Jahre 976, in dem einzigen Jahre seiner Herrschaft, aufzubauen begonnen hatte, im Jahre 984 oder selbst 991, wo nach jener Nachricht der Bau von St. Front angefangen sein soll, unmöglich so weit vorgeschritten sein konnte, um schon der Gegenstand einer Nachahmung zu werden. Nach den venetianischen Berichten wurde vielmehr der dor-

*) Abbildungen derselben, ausser bei Felix de Verneilh a. a. O., bei Caumont, Hist. sommaire de l'arch. Taf. V, Nro. 4.

tige Bau erst von 1043 an lebhaft betrieben, und war erst um 1071 fast vollendet. Erst nach dieser Zeit, frühestens um die Mitte des Jahrhunderts, wird also der Bau von Périgueux begonnen sein *). Giebt so auf der einen Seite der Bau der Marcuskirche die chronologische Gränze der Zeit, vor welcher der Bau von Périgueux nicht entstanden sein kann, so können uns andererseits die weiter unten zu erwähnenden französischen Bauten, welche offenbar Nachbildungen von St. Front enthalten, zur Bestimmung dienen, bis zu welchem Zeitpunkte diese Mutterkirche vollendet gewesen sein musste. Indessen sind gerade hier wieder ähnliche Zweifel. Einige derselben haben nämlich in der That sehr frühe Daten der Stiftung oder Weihe, welche mit der Entstehung von St. Front im zehnten Jahrhundert übereinstimmen würden, namentlich zwei noch aus dem elften Jahrhundert, eine sogar aus dem ersten Anfange desselben. Allein auch hier sind die Formen so entwickelt, dass wir unmöglich jene früheren Daten auf die erhaltenen Bauten beziehen können **). Dagegen lässt allerdings die beträchtliche Zahl solcher Nachahmungen, von denen die spätesten um die Mitte, mehrere sehr wahrscheinlich in den

*) Felix de Verneilh (a. a. O. S. 123), der die Entstehung von St. Front dem Bischof Froterius zuschreibt, sucht auszuführen, dass die Marcuskirche um 984 wenigstens in ihrem Gerippe vollendet gewesen sein werde. Allein sowohl dies, als die Nachahmung eines rohen und unvollendeten Gebäudes ist unwahrscheinlich, und noch unwahrscheinlicher, dass in Venedig ein vollkommenes Modell der zu erbauenden Kirche existirt, und ein französischer Baumeister dasselbe kopirt haben könne.

**) F. de Verneilh bezieht sich besonders auf zwei Kirchen, die Abteikirche St. Astier (1001 — 1013) und die von St. Jean de Cole (1081 — 1099). Allein jene ist vielfach überbaut, so dass alle Schlüsse zweifelhaft werden; diese aber, ein höchst origineller Bau, eine Kuppel mit einem Kapellenkranz, hat den Spitzbogen auch an den äusseren Blendarcaden so entwickelt und consequent angewendet, dass man den Bau wohl nur in die Mitte des zwölften Jahrhunderts setzen kann.

Anfang des zwölften Jahrhunderts fallen, auf ein höheres Alter der Mutterkirche schliessen, und man wird daher nicht umhin können, die Entstehung derselben einem in den erhaltenen Nachrichten nicht erwähnten Bau aus der zweiten Hälfte des elften oder dem Anfange des zwölften Jahrhunderts zuzuschreiben *).

Von höchstem Interesse ist es nun, den Einfluss zu verfolgen, welchen dieser merkwürdige Bau auf die Baukunst in einem ziemlich weiten Umkreise ausübte. Eine völlige Nachahmung, eine gleiche Uebereinstimmung mit der Marcuskirche, die Anlage im griechischen Kreuze, kommt nicht weiter vor; alle hieher gehörigen Kirchen haben ein Langhaus, mit oder ohne Kreuzarme, oder eine andere, aber dem französischen Herkommen entsprechende Anlage. Allein sie unterscheiden sich, und zwar sehr wesentlich, dadurch von anderen französischen Bauten, dass

*) Die chronologische Frage wird noch durch die urkundliche Nachricht über einen im Jahre 1120 stattgehabten Brand complicirt. Anno MCXX — — similiter incensum est monasterium Scti Frontonis civitatis Petragoricae. Signa in clocario igne soluta sunt. Erat tunc temporis monasterium ligneis tabulis coopertum. (L'abbé Nova Bibl. ms. lat. II, p. 219.) Daniel Ramée (in dem unsere Kirche betreffenden Artikel in Gailhabaud's Denkmälern) folgert hieraus, dass die jetzige Kirche erst nach diesem Brande entstanden sei. Es ist richtig, dass das Wort monasterium sehr oft eine Kirche (selbst wenn sie mit keinem Kloster verbunden war) andeutet, wie dies Ducange Gloss. s. h. v. in einem eigenen Paragraphen nachweist. Allein es kann ebensowohl das Kloster allein ohne die Kirche gemeint sein, und darauf scheint der Umstand hinzudeuten, dass der Chronist ausdrücklich des Schmelzens der Glocken im Glockenthurme erwähnt, was sich, wenn Kirche und Thurm abgebrannt wären, von selbst verstanden hätte. Man wird daher F. de Verneilh in der Annahme beistimmen müssen, dass bei diesem Brande die jetzige Kirche schon bestanden habe und, vermöge ihrer soliden Wölbung, ohne erhebliche Beschädigung geblieben sei. Zu dieser Annahme bestimmt mich aber auch jene in den verwandten Kirchen wahrnehmbare Entwickelungsreihe, welche sich schwer erklären liesse, wenn St. Front selbst, das Vorbild, erst nach 1120 mit dem nothwendig grossen Zeitaufwande entstanden wäre.

sie die breite, byzantinische Kuppel, die mächtigen, im Inneren vortretenden Zwischenpfeiler und die schweren spitzbogigen, über denselben aufsteigenden Tonnengewölbe nicht bloss aufgenommen, sondern als Hauptmotiv der Anlage benutzt haben. Daraus entsteht dann sofort eine Abänderung des ganzen Grundplanes und Charakters, indem diese Kirchen nur ein breites, von keinen Flügeln begleitetes, von zwei, drei oder vier Kuppeln gedecktes Schiff haben, und vermöge dieser vollen, schweren, weiten Form, vermöge der dadurch bedingten einfachen und massenhaften Erscheinung ihrer Aussenmauern noch immer, auch bei wachsender Annäherung an den einheimischen Styl, einen sehr fremdartigen, fast orientalischen Eindruck machen. Ueberdies haben sie sämmtlich, wie St. Front, an den Wänden zwischen den Pfeilern eine Reihe von Blendarcaden auf Säulen oder Pilastern, und erst oberhalb des dieses untere Stockwerk abschliessenden Gesimses eine Gruppe rundbogiger Fenster.

Kirchen dieser Art finden sich in der näheren Umgegend von Périgueux sehr viele. Selbst kleinere Kirchen haben solche Kuppeln, wenn auch nur mit einer Gewölbespannung von 16 bis 18 Fuss; man hat im Périgord deren etwa sechzehn aufgezählt. Nach Süden zu hat sich dieser Styl nicht weit verbreitet; in der Diöcese von Cahors finden sich nur zwei, allerdings bedeutende Beispiele (die Kathedrale von Cahors, geweiht 1119, und die Abteikirche von Souillac *)), in der von Bordeaux, selbst in der näher gelegenen von Limoges nur je eines (dort St. Émilion, hier die Abteikirche von Solignac, geweiht 1143). Im Osten hat er gar keinen Anklang gefunden. Dagegen ist er nach Norden zu in den Diöcesen von Angoulème und von Saintes, wo die Kathedralen mit ihrem Beispiele voran-

*) Voyage dans l'ancienne France. Languedoc, pl. 74.

gingen, fast einheimisch geworden (man kennt hier zwölf bis dreizehn Kirchen dieser Art), und hat endlich mit Ueberspringung der sehr eigenthümlichen Provinz Poitou *) an der Gränze derselben, im Kloster Fontévrault im Anjou, noch eine vereinzelte, aus manchen Gründen sehr wichtige Nachahmung erhalten, so dass man im Ganzen etwa vierzig Kirchen dieser Gruppe aufzählt. Auch in Beziehung auf die Form der Kuppel selbst weichen diese Nachbildungen einigermaassen von St. Front ab. Während die Steine der Kuppelbedeckung in der Kirche von Périgueux auf der Wölbung unmittelbar aufliegen und stufenförmig aufsteigen, ist hier stets ein senkrechter Tambour gebildet, welcher die Bedeckung trägt, und der oft durch vier an den Enden des Kreuzes der Axe angebrachte Fenster durchbrochen ist. Die grossen Pfeiler, welche die Gurtgewölbe tragen, gleichen noch weniger, als die von St. Front, dem venetianischen Vorbilde, sie sind ohne untere Durchgänge, dafür aber weniger massenhaft; später auch mit Halbsäulen bekleidet und so den Pfeilern des einheimischen Styles ähnlicher geworden. Im Aeusseren sind die Wände nicht so schmucklos, wie in St. Front, sondern durch Pilaster und Arcaden getheilt, so dass sie die Erinnerung an die Arcadenstellung der Pfeilerbasilika geben. Die Ornamentation endlich ist von aller Nachahmung von St. Front frei, und richtet sich in den verschiedenen Gegenden nach der Weise der jedesmaligen dortigen Schule.

Eine Folge dieses Kuppelsystems war die Vereinfachung der Anlage; wie die Seitenschiffe stets fortblieben, verzich-

*) Im Poitou selbst finden sich keine Kuppelbauten, die von St. Front abstammen. S. Hilaire in Poitiers, eine übrigens grossentheils zerstörte Kirche, scheint zwar Kuppeln gehabt zu haben, aber in ganz anderer Form, als in St. Front, ohne Zwickel und Gesims, wie sich ähnliche Kuppeln auch sonst auf romanischem Boden finden. F. de Verneilh a. a. O. S. 270.

tete man auch oft auf das Kreuzschiff und selbst auf eine eigenthümliche Gestaltung des Chores. So besteht die alte Kathedrale St. Etienne von Périgueux jetzt nur aus zwei quadraten, von Kuppeln gedeckten Räumen, von denen der höhere, erst um 1163 neu erbaute *) den Chor bildet, der andere ein Ueberrest des aber auch ursprünglich nur zwei Kuppeln enthaltenden Langhauses ist. Die Kathedrale von Cahors hat ebenfalls kein Kreuzschiff, sondern nur ein Langhaus von zwei Kuppeln, jede freilich mit der bedeutenden Spannung von etwa 48 Fuss, und eine halbkreisförmig geschlossene, gedehnte Chornische mit drei radianten Kapellen. Die Verbindung des Kapellenkranzes, den man bei Kathedralen und grösseren Abteien nicht entbehren wollte, mit der Kuppelform erregte augenscheinliche Schwierigkeiten, und brachte sonderbare Formbildungen hervor. So besteht die Abteikirche zu St. Jean de Cole im Périgord nur aus einer Kuppel von ziemlich bedeutender Spannung (etwa 40 Fuss), die aber innerhalb einer von drei radianten Kapellen begleiteten Chornische liegt, welche, um jene Kuppel zu fassen, allerdings nicht gerade die richtige Kreislinie hält, sondern sich mehr einem Quadrate mit abgerundeten Ecken nähert. Ohne Zweifel hat man die Hinzufügung eines Langhauses bezweckt, wodurch die ganze Gestalt der Kirche minder auffallend geworden wäre; indessen auch so war der Gedanke, eine bedeutende Kuppel mit einem halbkreisförmigen Umgange zu umgeben, eine Verirrung, die sich nur durch das Eindringen des fremdartigen Elementes der Kuppel in das einheimische System erklären lässt. Daher finden sich in den meisten anderen

*) Dies lässt sich wenigstens aus einer, die Osterberechnung vom Jahre 1163 an enthaltenden Tafel und aus dem Grabmal des im Jahre 1169 gestorbenen Bischofs vermuthen, die beide während des Baues daran angebracht zu sein scheinen. F. de Verneilh p. 176.

Fällen die Kuppeln nur im Langhause, mit Einschluss der Vierung des Kreuzes, während die Kreuzarme und der Chor mit Tonnengewölben bedeckt sind. Häufig ist der Chorschluss rechtwinkelig, doch kommen mehrere Male einfache runde Chornischen vor; so namentlich in der Cistercienserkirche Boschaud (de Bosco cavo), welche, abweichend von den baulichen Traditionen dieses Ordens, im Langhause ebenfalls die Kuppelform angenommen, dagegen die runde Chornische und die zwei kleineren Nischen auf den Kreuzarmen beibehalten hat. Bei den grösseren Kirchen dieses Styles finden sich, wie an der schon erwähnten Kathedrale von Cahors, Kapellenkränze, theils von halbrunden, theils von polygonen Nischen; so hat die Abteikirche von Souliac drei, der Dom St. Pierre von Angoulème vier (diese beiden auch noch neben senkrechten Nischen der Kreuzarme), die Abteikirche von Solignac sogar fünf radiante Kapellen, allein überall ohne Umgang und mit Tonnen- und Halbkuppelgewölben des Chorraumes.

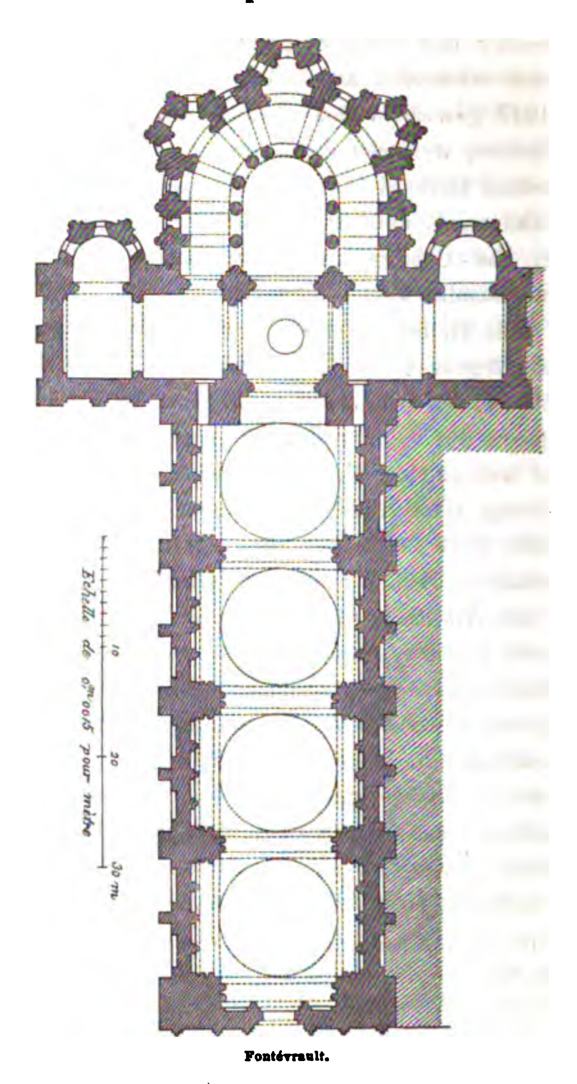
Die reichste Ausbildung unter diesen Kirchen hat die Kathedrale von Angoulème. Hier haben nämlich die Wandpfeiler auf der Stirnseite zwei, auf jeder der inneren Seiten eine Säule; die Gurten und Schildbögen sind zwar eckig profilirt, aber doch schon durch einen Unterfangsbogen gegliedert. Noch reicher ist diese Gliederung an den Wandarcaden, wo vor dem Wandpilaster unter einem gemeinsamen, reich verzierten Kapitäle eine Halbsäule steht, und die Bögen in entsprechender Weise getheilt und mit einer zierlich gebildeten und verzierten Archivolte bedeckt sind. Auch das Gesims ist hier, was in keiner anderen dieser Kirchen vorkommt, mit Ornamenten versehen, und die zwei Fenster des Bogenfeldes sind mit Säulchen besetzt. Die Façade endlich ist in der Weise, wie die später zu erwähnende von N. D. la grande in Poitiers und viel-

leicht reicher und schöner, ganz mit Sculpturen bedeckt. Man kann schwerlich annehmen, dass von dem schon im Jahre 1017 geweihten Bau irgend etwas erhalten ist, selbst die einfachere, westliche Abtheilung wird erst aus der Zeit des Bischofs Gerhard (1101 — 1136), von dem ausdrücklich erzählt wird, dass er die Kirche zu bauen angefangen habe *), das Uebrige aus einer späteren, vielleicht sich daran anreihenden Zeit herstammen.

An diese Kathedrale schliesst sich dann das vereinzelte, nördlich gelegene Glied dieser Reihe, die Kirche der grossen Abtei von Fontévrault, an, ehemals die Grabstätte der englischen Könige aus dem Hause Plantagenet, jetzt entweiht und zu einer Correctionsanstalt herabgesunken **). Die Stiftung einer Kirche fand hier schon im Jahre 1101, die Weihe 1119 statt; aber ohne Zweifel ist dies Gebäude nicht erhalten. Auf den Ruf des berühmten Busspredigers Robert von Arbrissel, der im Anfange dieses Jahrhunderts Frankreich durchzog, hatte sich hier eine Schaar von etwa 3000 Bussfertigen versammelt, die sich anfangs im Freien lagerte, und deren geordnete Unterbringung für lange Zeit die Arbeitskräfte in Anspruch nehmen musste. Jene Weihe, die überdies, wie so viele dieser Gegend, bei Gelegenheit der Durchreise des Papstes Calixtus II. ertheilt wurde, bezog sich daher gewiss auf eine provisorische Kirche, welcher später, vielleicht nicht allzulange darauf, als sich königliche

*) Die Chronikenstellen erwähnen seiner Beziehung zum Kirchenbau zwei Mal. Beim Jahr 1109 wird angeführt, dass er die Kirche a primo lapide aedificavit, bei seinem Todesjahr 1136 wird es beklagt, dass er unter schlechtem Steine extra ecclesiam quam ipse aedificavit ruhe (Inkersley a. a. O. S. 62). Beides nöthigt nur auf Erbauung eines Theiles der Kirche zu schliessen.

**) Die Kirche selbst ist zum Theil zu Gefängnissen verbaut, und schwer zugänglich; F. de Verneilh, der sich auf gleiche Forschungen anderer Archäologen beruft, hat sie jedoch untersucht und giebt nähere Nachricht.

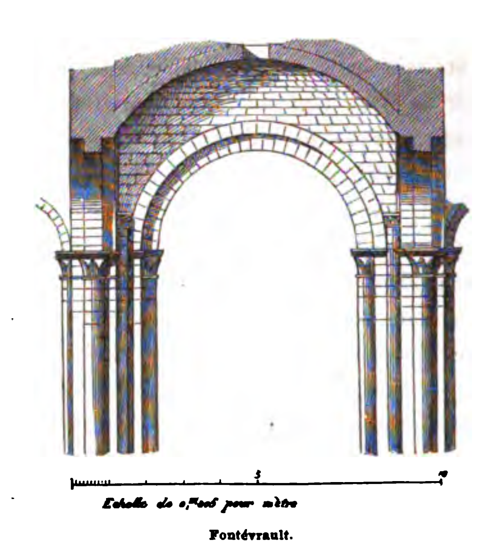


Fontévrault.

Gunst dem neuen Kloster zuwendete, der grössere, monumentale Bau folgte. Er besteht aus einem Langhause von vier Kuppeln, deren Anordnung und Dimensionen denen

der Kathedrale von Angoulème so sehr gleichen, dass sie von dorther entlehnt sein müssen, aus Kreuzarmen mit einer Concha auf der Ostseite und einem grösseren Chore. In diesen östlichen, offenbar erst nach der Mitte des zwölften Jahrhunderts entstandenen Theilen macht sich nun aber ein anderes System geltend, als in den übrigen Kirchen dieser Gruppe. Der Chor hat nämlich nach der nun schon in Frankreich vorherrschenden Weise eine innere Säulenstellung, einen Umgang um dieselbe und drei radiante Kapellen *). Da dieser Chorraum aber geringere Breite hat, als das Langhaus, so sind, um dies zu vermitteln, den östlichen Pfeilern des Langhauses zwei andere Pfeiler vorgestellt, welche jenem inneren Chorraume entsprechen und mit den Säulen des Chores für die Ueberwölbung der Vierung ein kleineres Quadrat bilden, als das, auf welchem die Kuppeln des Langhauses angebracht sind. Dies mag denn eine veränderte Behandlung der Kuppel an dieser Stelle herbeigeführt haben. Sie ist nämlich nicht mehr, wie alle übrigen bisher erwähnten, nach dem Vorbilde der Marcuskirche mit einem Gesimse versehen, welches der oberen Halbkugel zur Stütze dient, sondern bildet mit den Zwickeln, die von einer in die Ecken der Pfeiler gestellten Halbsäule beginnen, ein ungetrenntes Ganzes. Hiedurch entsteht eine Kuppel, deren Diameter die Diagonale des Grundquadrates, nicht die Seite desselben ist, die aber nicht mehr eine Halbkugel, sondern einen kleineren Theil der Kugelfläche darstellt, mithin, obgleich auf grösserem Durchmesser angelegt, flacher ist. Dieser Unterschied ist ein sehr wesentlicher. Eine solche Kuppel ist technisch leichter herzustellen, und giebt in ästhetischer Beziehung ganz an-

*) Eine Abbildung dieses noch sehr alterthümlichen, an St. Denis, den Chor von N. D. in Sens u. a. erinnernden Chores bei Godard-Faultrier, l'Anjou et ses monumens. Vol. I.



Fontévrault.

dere Wirkungen. Das horizontale Gesims ist beseitigt, die Wölbung steigt unmittelbar von der Pfeilergliederung auf, der verticale Zusammenhang tritt deutlicher hervor. Das Fremdartige jenes Kuppelsystems ist daher hier verschwunden, das Mittel gefunden, es dem bereits vorwaltenden Bestreben nach einer verticalen Durchbildung anzupassen. Diese veränderte und dem einheimischen Systeme mehr zusagende Kuppelart finden wir denn auch sofort noch weiter nach Norden hin. Sie überschreitet die Loire und kommt auf der Vierung des Kreuzes in St. Martin zu Angers *) und in St. Laumer in Blois ganz wie in Fontévrault vor. War man so weit gekommen, so lag es nahe, sie mit der nunmehr, um die Mitte des zwölften Jahrhunderts, im nördlichen Frankreich schon allgemein gewordenen Rippenwölbung zu verbinden. Diese Kuppeln waren, eben weil sie flacher lagen, nicht so stark wie jene byzantinische Kuppel; sie konnten daher nur gewinnen, wenn man sie mit Rippen unterzog. So finden wir sie daher schon nicht lange darauf in der nur wenige Stunden von Fontévrault entfernten Kirche St. Pierre

*) Kreuz und Chor sind dem später zu erwähnenden älteren Theile der Kirche im zwölften Jahrhundert angebaut.



Saumur.

von Saumur, und zwar nicht bloss mit den vier Diagonalen, sondern zugleich mit vier anderen senkrecht von den Scheiteln der Schildbögen zum Schlusssteine geführten Rippen, also mit der deutlichen Absicht, die Kuppel durch dies starke Doppelkreuz zu sichern. Auch hier ist es noch eine wirkliche Kuppel, aus horizontalen Lagen gebildet. Dies führte aber bald noch einen Schritt weiter; man musste nun leicht bemerken, dass man dieselbe Höhe und Breite der Wölbung erlangen konnte, indem man in gewöhnlicher Weise die Zwischenfelder der Rippen, als Kappen, mit schrägen, auf diesen Rippen ruhenden Steinlagen bedeckte. Die Kuppel war dadurch mit dem beginnenden Systeme des gothischen Baues verschmolzen. Und so finden wir sie denn in der Kathedrale St. Maurice von Angers, deren Langhaus schon in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, das Kreuzschiff aber erst um 1236 entstanden ist. Die Anlage dieser Kirche gleicht noch der jener Kuppelkirchen. Das Langhaus hat nur ein Schiff, von drei gewaltigen, vollständig quadraten, 50 Fuss breiten, aber kuppelförmig aufsteigenden Kreuzgewölben; die Pfeiler, welche die Last dieser Gewölbe tragen, treten zwar schon grossentheils im Aeusseren als wirkliche Strebepfeiler hervor; sind aber doch noch im Inneren stärker gehalten, als im gothischen Style; die Zwischenwände sind ganz, wie dort, mit Arcaden, dem

Gesims und den höher gelegten Fenstern versehen. Das Kreuzschiff besteht aus drei etwas kleiner gehaltenen Quadraten, der Chor wird durch ein gleiches Quadrat und einen halbrunden Schluss ohne Umgang und Kapellenkranz gebildet. Diese Gewölbe des Kreuzschiffes und Chores sind aber nun nicht mehr, wie die des Langhauses, viertheilig, sondern mit acht Rippen versehen.

Eine ganz ähnliche Wölbungsart, nämlich mit achttheiligen kuppelförmigen Rippengewölben, finden wir denn auch ferner, jedoch ohne sonstige Aehnlichkeit mit jenen Kuppelkirchen, in dem dreischiffigen Krankensaal und in der Kapelle des Hospitals St. Jean, so wie in den Kirchen St. Serge und Ste Trinité in Angers, und in mehreren anderen Kirchen des Uebergangsstyles in den Provinzen Maine, Touraine, Anjou und Poitou *). Sie geht indessen nicht über diese Gränzen hinaus, und verliert sich bei der Annahme des entschiedenen gothischen Styles. Bei der Nähe jener wirklichen Kuppelbauten und bei der Aehnlichkeit mit denselben, welche die Kirchen von Fontévrault und St. Maurice in Angers auch in der Anlage zeigen, ist es nicht unwahrscheinlich, dass auch diese Wölbungsart eine freilich sehr mittelbare und abgeleitete Folge des italienisch-byzantinischen Styles von St. Front sei. Ja, wir können vielleicht noch weiter gehen. In den nordfranzösischen Kirchen des gothischen Styles sind die Kreuzgewölbe, obgleich viertheilig, meistens durch eine Ueberhöhung des Bogenansatzes der Diagonalrippen sehr stark ansteigend **), so dass sie in der Wirkung einigermaassen

*) Inkersley a. a. O. S. 175, 178, 180, 202.

**) Wie dies Willis in seinem Aufsatze über die Construction der Gewölbe im Mittelalter (Transactions of the institute of british Architects, Vol. I, Part. II, p. 1 ff., London 1842, und übersetzt in César Daly's Révue de l'Architecture 1843, pag. 3 — 14, 289 — 304)

den Kuppeln gleichen. In den englischen Kirchen dagegen sind die Kreuzgewölbe flacher, aber meistens, ausser den Diagonalrippen, mit vier Scheitelrippen versehen, also achttheilig, was freilich bei dieser Wölbungsanlage nur eine Decoration ohne wesentlichen Nutzen für die Festigkeit des Gewölbes bildet. Diese englische Wölbungsart findet sich schon in dem von Heinrich II. 1163 begonnenen Chore der Kathedrale von Poitiers, und es ist nicht unmöglich, dass sie von dieser damals unter englischer Herrschaft stehenden Gegend nach England selbst übergegangen ist. So würden sich beide Länder gewissermaassen in die Eigenschaften jenes achttheiligen, rippenförmigen, kuppelähnlichen Gewölbes getheilt haben, und auch dem späteren gothischen Style noch eine Frucht aus der, durch die Episode von St. Front gegebenen Anregung erwachsen sein. Allein freilich ist dies mehr eine Ueberwindung und Aneignung jenes fremden Systems, als eine Unterwerfung unter dasselbe.

Ueberhaupt erscheint aber auch hier, in dem einzigen Falle, wo erweislich byzantinische Formen durch italienische Vermittelung in Frankreich Eingang fanden, diese Einwirkung als eine sehr schwache *). Schon in St. Front selbst war nur die Construction, nicht die Decoration aus der Fremde entlehnt, und in den nächsten davon abstammenden Gebäuden blieb nur die Form der byzantinischen Kuppel

und Violet-le-Duc in den Annales archéol. Vol. VI, p. 194 nachgewiesen haben und in der That der Augenschein lehrt.

*) Anderer Meinung ist Violet-le-Duc, der in seinem Aufsatze l'art de batir en France in César Daly's Révue de l'Arch. Vol. X dieser byzantinisirenden Schule (deren Entstehung er freilich mit Felix de Verneilh in das zehnte Jahrhundert setzt) eine sehr grosse Wichtigkeit beilegt, und ihr einen durch ganz Frankreich fortwirkenden Anstoss auf Ueberwölbung ganzer Kirchen zuschreibt. Wenn, wie es mir scheint, jenes frühe Datum von St. Front ganz unhaltbar ist, so fällt diese auch ohnehin mit der Baugeschichte des südlichen Frankreichs unvereinbare Hypothese in sich zusammen.

übrig. Dass diese aber in so vielen Fällen Eingang fand, erklärt sich dadurch, dass sie im Vergleich mit dem Tonnengewölbe, das hier allein bekannt war, sich als eine vollkommenere, für die Zwecke kirchlicher Anlagen besser geeignete Wölbungsart empfahl. Sie modificirte zwar auch die Anlage der Kirchen, indessen kam ihr auch da der Gebrauch einer Gegend, in welcher einschiffige Kirchen nicht selten waren, zu Statten, und sobald sie endlich mit der günstigeren Gewölbeform, mit dem Kreuzgewölbe, in Conflict kam, verlor sie sofort ihre Eigenthümlichkeit, und ging mehr und mehr in dasselbe über.

Ausserhalb des bezeichneten Districtes und der genannten Fälle verschwinden die Spuren dieses byzantinischen Elementes völlig. Zwar finden sich in Frankreich noch andere Kuppelbauten. Ein solcher ist z. B. die Abteikirche von Germigny-les-près im Gebiete von Orléans *), ein Gebäude, das sich byzantinischen Anlagen mehr, wie irgend eines im Abendlande, nähert; denn es besteht aus einem quadraten Hauptkörper, welcher im Westen in eine Vorhalle, auf den drei anderen Endpunkten des Kreuzes in Conchen ausladet, und in seiner Mitte von vier Pfeilern in neun Gewölbfelder getheilt ist, deren mittleres eine Kuppel trägt, um die sich im griechischen Kreuze Tonnengewölbe, in den vier Ecken halbe Tonnengewölbe lagern. Aber dieses Gebäude stammt, nach der glaubhaftesten aller Inschriften **), aus der karolingischen Zeit. Auch die Kathedrale von Puy im Velai und mehrere Kirchen dieser Diöcese sind durchweg mit einer Art von Kuppeln bedeckt; allein diese Kuppeln sind ganz anders gebildet, von dafür

*) Vgl. César Daly, Révue de l'Arch. Vol. VIII, pl. X und XI, und p. 113.

**) Sie befindet sich nämlich in dem Mosaik der Chornische (dem einzigen Werke dieser Technik in Frankreich), und nennt den Abt Theodulph (um 806) als den Erbauer. Annal. archéol. VI, p. 229.

bestimmten Quermauern getragen, und gehören nur in die Reihe der mannigfaltigen Versuche, welche die südfranzösischen Architekten machten, um der Last und Dunkelheit der Tonnengewölbe auszuweichen, von denen wir noch andere Beispiele kennen lernen werden. Aehnliches findet sich in St. Hilaire von Angers und in der Stiftskirche von Loches, aber auch hier ohne jede Spur byzantinischer Einwirkung.

Nach dieser Episode gehe ich zur weiteren Betrachtung dieser westlichen Provinzen über, deren architektonische Eigenthümlichkeiten sich am deutlichsten in dem nördlichsten Theile des alten Aquitaniens, im Poitou (mit den Departements Vendée, deux Sèvres, Vienne), Anjou (Maine und Loire) und Touraine (Indre und Loire) zeigen. Auch in diesen westlichen Küstenländern war, wie in den südlichen, das fränkische Element weniger durchgedrungen, die römischen Traditionen erhielten sich daher auch hier mehr, als im Osten und Norden von Frankreich. Allein sie wurden durch den keltischen Nationalcharakter, der sich ja in der benachbarten Bretagne fast in seiner Reinheit erhalten hat, und auch hier nicht, wie an den Küsten des Mittelmeeres, durch den römischen Einfluss überwunden war, bedeutend modificirt. Er äussert sich besonders an dem ästhetischen Theile der Bauten, an ihrem Schmuck, während die technische und constructive Behandlung mehr auf römische Vorbilder hinweist. Eine Reihe zwar nicht sicher datirter, aber jedenfalls uralter, dem frühesten Mittelalter angehörender Gebäude, St. Martin in Angers (um 819), St. Jean in Poitiers, die Kirchen von Savenières und St. Généroux *) gleichen noch in vielen

*) Abbildungen von St. Martin, St. Jean und St. Généroux bei Gailhabaud Vol. II, in Caumont's Histoire sommaire u. a. a. O.

Beziehungen altrömischen Bauten. Das Mauerwerk ist aus regelmässig behauenen kleinen Steinen, die oft mit Ziegellagen wechseln, gebildet, oder es hat stellenweise schräge, gegen einander gerichtete Lagen, die man mit Aehren oder Fischgräten verglichen hat (opus spicatum, en arrêtes de poisson, herringbone work). Der Keilschnitt mit Steinen von wechselnder Farbe und die polychromen Verzierungen der Mauer kommen öfter vor. Auch die Kirchen des elften und zwölften Jahrhunderts entfernen sich weniger, als die burgundischen, von der antiken Tradition, und gleichen mehr den provenzalischen Bauten *). Einschiffige Kirchen sind häufig, auch bei dreischiffigen fehlen der Chorumgang und die Gallerien, Balkendecken kommen zwar einige Male vor, gewöhnlich aber Tonnengewölbe in Haupt- und Seitenschiffen, und zwar sind diese letzten so hoch, dass ungenaue Berichterstatter alle drei Schiffe als gleicher Höhe schildern können. Oberlichter fehlen daher auch hier, oder sind doch nur so vorhanden, dass sie sich nach den Seitenschiffen hin öffnen, nicht ins Freie gehen. Die Pfeiler sind meistens viereckig, mit vier anliegenden Halbsäulen, indessen kommen auch starke Rundsäulen oder Bündelpfeiler von vier Säulenstämmen vor. Das Kreuzschiff fehlt hier häufig, selbst in den grossen Kirchen von St Radegonde und N. D. la grande in Poitiers. Der Chor ist zuweilen, auch in frühen Bauten, wie in England geradlinig geschlossen **), häufiger aber rund, in St. Radegonde von Poitiers ausnahmsweise in dieser frühen Zeit

*) Eine erschöpfende und umfassende Schilderung des Styles dieser Gegenden existirt noch nicht. Ausser einzelnen Façaden in den Werken von Alex. de Laborde, Chapuy u. a. und einzelnen Details in Caumont's Bull. monum. VI, p. 318 ff., sind wenig Abbildungen publicirt, und Mérimée's Notes d'un voyage dans l'Ouest, und sein Text zu den Peintures de St. Savin noch immer als Quelle zu betrachten.

**) So in St. Serge in Angers, S. Pierre in Poitiers.

polygonförmig, selten mit radianten Kapellen versehen *) oder von Nischen auf der Ostseite des Kreuzes flankirt. Der Grundriss ist daher durchweg überaus einfach und wenig entwickelt. Die Thürme, die im übrigen Frankreich an romanischen Bauten meist viereckig sind, werden hier frühzeitig rund **) oder achteckig gebildet; der Hauptthurm steht auf der Mitte des Kreuzes ***), während die Façade nur von kleinen Treppenthürmchen flankirt ist. Die Kapitäle sind weder antiker Art, noch würfelförmig, haben dagegen häufig die Gestalt eines umgekehrten, abgestumpften Kegels ohne andere Verzierung, als eine kleine Volute unter dem Abacus. Der kannellirte Pilaster, in Burgund so häufig, ist hier unbekannt. Sehr eigenthümlich ist der plastische Schmuck, mit dem die Gebäude, besonders im Poitou und in Saintonge verschwenderisch und häufig, in den nördlichen Provinzen Anjou und Touraine wenigstens ausnahmsweise, ausgestattet sind. Der Styl dieser Plastik schliesst sich ebensowenig an den der Normandie, wie an den provenzalischen an. Mit jenem hat er zwar eine gewisse Neigung zur phantastischen Ueberladung gemein; aber während die normannische Ornamentation fast nur geometrische Muster, spröde und eckige Formen giebt, ist hier neben linearen, aber doch anders gestalteten Verzierungen das Volle, Runde, Schwellende vorherrschend. Die Gegenstände der Darstellung sind zwar den Sculpturen der Provençe einigermaassen verwandt; menschliche Gestalten kommen hier wie dort vor, aus der Antike entlehnte Rankengewinde und Blätter finden sich auch in diesen aquitanischen Gegenden. Aber die Behandlung, der Sinn, der

*) In St. Hilaire in Poitiers, in St. Savin.

**) An der Façade von N. D. la grande in Poitiers.

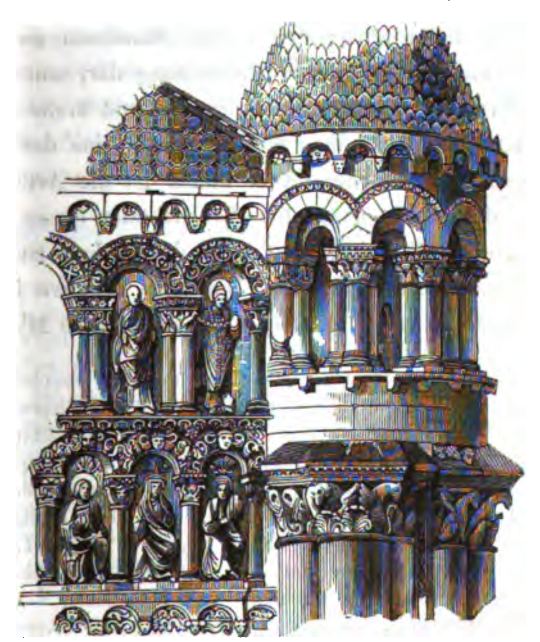
***) So in N. D. zu Poitiers, in Charroux, Parthenay, Loches, Airvault, Civray.

sich darin ausspricht, ist völlig verschieden. Die menschliche Gestalt, welche dort zwar strenge und ernst, aber doch sauber, geregelt, mit feierlichem Faltenwurf, fast zu schlank erscheint, ist hier kurz, schwerfällig, mit vollen Formen und derben Bewegungen gegeben; die Ornamente, auch wo sie denselben Ursprung haben, sind hier so dicht gedrängt und mit so starker Ausladung, dass sie einen



Ruffec.

ganz anderen Eindruck machen. In jenen südlichen Bauten sind Reliefs und vollere Ornamente meistens, wie in Italien, oder in der Antike, an flachen, leeren Stellen angebracht; die Bögen sind ohne bedeutsame Zier, nur durch zarte Rundstäbe, ähnlich wie der antike Architrav, getheilt. Hier sind vorzugsweise die ausladenden Theile, die Gesimse, die Archivolten mit schweren, auffallenden Ornamenten, und zwar nicht bloss, wie in der Normandie, von linearer Zeichnung, sondern von Pflanzen und thierischen Theilen bedeckt. In der Provence herrscht eine antike Mässigung und Klarheit; die reicher verzierten Stellen sind durch einfachere, die bedeutungsvolle Plastik ist durch architektonische gesondert und eingerahmt, das Auge findet Ruhepunkte. Hier ist die ganze Façade von oben bis unten mit



N. D. la grande, Poitiers.

geheimnissvoller Sculptur bedeckt, die in gehäuften, horizontalen Abtheilungen zwischen den Arcaden kurzer, stark gezierter Säulenstämme, oder in besonderen, nach dem Zwecke einzelner Reliefs gebildeten Nischen und Medaillons zusammengedrängt, die überkräftigen Gliederungen der Portale und Fenster umgiebt, und selbst die Archivolten bedeckt. Wenn an den späteren Portalen der gothischen Architektur die Höhlungen der Bögen zu Statuetten benutzt sind, die unter Baldachinen gleichsam geschützt stehen, müssen sich hier auch die menschlichen Gestalten der Krümmung gut oder übel fügen. Bei der Unverständlichkeit vieler Gestalten *) und der wilden Verbindung menschlicher und thierischer Formen macht diese Façadensculptur den Eindruck eines phantastischen, schauerlichen Mährchens. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass äussere Gründe diesen Geschmack beförderten; der weiche Sandstein dieser Gegend bot sich zu plastischer Behandlung dar, und die nach dem Gebrauche des Südens thurmlose und breite Vorderwand der fast gleichhohen Schiffe bildete eine der Verzierung bedürfende Fläche. Aber immer ist die Art der Benutzung dieser Umstände für die Richtung dieser Gegend bezeichnend. Wir erkennen darin die höchste Steigerung des phantastischen Elementes, das allen Ländern in dieser Epoche gemein war. Die Gestalten der antiken Mythologie

*) Häufig, fast an den meisten bedeutenderen Façaden, kommt die Gestalt eines Reiters mit einer unter dem Pferde liegenden Figur vor, dessen Deutung in den Verhandlungen der französischen Archäologen vielfach erörtert ist, indem einige darin die Darstellung des Landesherrn nach einem (vorausgesetzten) Lehnsgebrauche finden wollen, während Andere mit grösserer Wahrscheinlichkeit einen Heiligen (z. B. St. Martin) vermuthen. (Vgl. Bull. monum. VI, 335; XI, 497 ff.) Allerdings würde dann aber wohl nur die ritterliche Liebhaberei des Jahrhunderts die so oft wiederkehrende Gestalt erklären. — Beispiele solcher Reiterfiguren finden sich an den Portalen von Civray, Parthenay-le-vieux, Airvault u. a.

sind noch nicht vergessen, aber sie sind zu Schreckbildern der aufgeregten Phantasie geworden, und drängen sich auf die Oberfläche des Lebens hervor.

Die eigentliche Heimath dieses Façadenstyls ist das Poitou, wo N. D. la grande und S. Radegonde in Poitiers, die Kirchen von Civray, Parthenay, Thomars, Airvault, Lusignan merkwürdige Beispiele geben; doch ist er südlich besonders in die am Meere gelegene Provinz Saintonge (S. Marie des Dames in Saintes, St. Pierre d'Aulnay, Ruffec) und in Angoulème, eingedrungen, wo die Kathedrale dieselbe Figurenfülle zeigt, jedoch schon in mehr geregelter Vertheilung, so dass die ganze Fläche mit ihren mannigfaltigen, in Arcaden, Nischen und Medaillons angebrachten Gruppen eine zusammenhängende Darstellung des jüngsten Gerichts erkennen lässt *). Weiter südlich in der benachbarten Diöcese von Bordeaux **) und wiederum nördlich im Anjou finden sich ähnliche Façaden nicht mehr, obgleich an Kapitälen und Friesen vielfach eine verwandte Neigung zu reicher und phantastischer Sculptur zum Vorschein kommt ***). Die meisten dieser Façaden

*) Abbildungen dieser Façaden, namentlich der von N. D. la grande in Poitiers finden sich überaus häufig, in Chapuy's, Gailhabaud's Sammelwerken u. a. a. O. Wahrscheinlich ist das grosse romanische Fenster in der Mitte dieser Façade, welches mit der Anordnung der Gallerien nicht harmonirt, erst bei einer Aenderung entstanden. Thiollet (Leçons d'Architecture, 1847) giebt eine nicht unwahrscheinliche Restauration der ursprünglichen Anordnung, nach welcher an Stelle jenes Fensters ein kreisförmiges stand, wodurch denn die darunter befindliche Gallerie gerade Raum genug erhält, um nicht bloss wie jetzt acht Apostel, sondern Christus und die zwölf Apostel aufzunehmen. Die Façade des Doms zu Angoulème ist bei de Laborde, die von Lusignan bei Willemin abgebildet.

**) Bull. monum. VIII, 309.

***) Besonders zeichnet sich dadurch das Kloster St. Aubin in Angers aus (vgl. eine Sammlung von Friesen, Basen und Säulenstämmen aus demselben im Bull. monum. VII, 522, und VIII, 309).

gehören dem zwölften Jahrhundert an, einige, wie namentlich die von Civray, schon der Frühzeit desselben, so dass man dies eigenthümliche Ueberwiegen des Plastischen als ursprünglich in dieser Gegend betrachten kann. Es brachte dem gothischen Style ein ihm zusagendes Element, die Vorliebe für eine reiche Mannigfaltigkeit, aber in solcher Weise entgegen, dass es erst gemässigt und geregelt werden musste. — In der **Bretagne**, welche, obgleich ihrer Lage nach zum Norden gehörig, ich hier erwähnen will, weil in ihr das keltische Element sich vorzugsweise erhalten hat, gehören fast alle mittelalterlichen Bauten dem spät gothischen Style an; die wenigen romanischen Ueberreste, die man hier vorfindet, wie die Kirche **St. Gildas-de-Rhuys**, welche einen Chor mit Umgang und drei Kapellen hat *), die weiter unten zu erwähnende Rotunde zu **Quimperlé** und die Kirche zu **St. Aubin de Guérande**, deren Inneres ungeachtet der spätgothischen Umgestaltung des Aeusseren romanisch ist, sind überaus roh. Dazu mochte allerdings die Härte des Granits, der einzigen Steinart dieser Gegend, beitragen, aber der Mangel an romanischen Gebäuden beweist doch, dass die Blüthezeit dieser rein keltischen Provinz erst spät eintrat, dass ihre Entwickelung lange zurückblieb. Bemerkenswerth ist nur, dass hier, wie in England, in den früheren Bauten die Rundsäule vorherrscht, und dass ungeachtet der Härte des Materials, Sculpturen, wenn auch überall rohe, hier wie im Poitou häufig und beliebt sind, ein Umstand, der uns in der Meinung bestärkt, dass beides dem keltischen Geiste zusagte und aus diesem Grunde in den verschiedenen Gegenden, wo er vorwaltete, Anwendung fand.

*) Inkersley a. a. O. p. 138 und 45. Die Bauzeit fällt in die Jahre 1008 — 1038 und ein südfranzösischer Mönch war als Meister dorthin berufen. Wahrscheinlich ist indessen das jetzt vorhandene Gebäude neuer.

Nachdem wir die Eigenthümlichkeiten dieser Provinzen betrachtet haben, will ich noch einiger Gebäude von ungewöhnlichem Grundplan erwähnen, welche gerade hier ziemlich häufig vorkommen, und die man wegen ihrer auffallenden Gestalt für römische oder druidische Tempel oder gar für Bauten der Araber gehalten hat. Sie sind keinesweges ausländischen Ursprungs, sondern dem gewöhnlichen Cultus angehörig, im elften oder zwölften Jahrhundert erbaut, und haben bald vermöge ihrer Bestimmung als Grabmonumente oder Baptisterien, bald in Berücksichtigung örtlicher Umstände oder durch eine Laune ihres Stifters die ungewöhnliche Form erhalten. Ich stelle, um nicht darauf zurückzukommen, die bekanntesten dieser Monumente aus dem ganzen Frankreich zusammen, ohne mich ängstlich an die Gränzen dieser Epoche zu binden. In der Provence findet sich hoch im Gebirge in dem Departement der unteren Alpen das Kirchlein von Riez, ein Rundbau auf acht antiken Säulen, in der Umfassungsmauer mit acht Nischen *), vielleicht ursprünglich eine Taufkirche wie das Baptisterium bei der Kirche St. Sauveur in Aix, das bei ähnlicher Anlage ebenfalls antike Säulen hat. Bedeutender ist die zu der ehemaligen Abtei Montmajour bei Arles gehörige Kirche S. Croix, ein grosser Rundbau, einem römischen Mausoleum ähnlich, vermittelst dreier Apsiden und einer Vorhalle ein griechisches Kreuz bildend, übrigens schmucklos, nur von einem Gesimse mit dem Eierstabe bekrönt. Eine alte Inschrift im Inneren der Kirche schreibt ihre Gründung Karl dem Grossen zu und bringt sie mit einem Siege, den er hier über die Araber erfochten haben soll, in Verbindung; da diese Grossthat eine dem provenzalischen Sagenkreise angehörige Fabel, und das Kirch-

*) Vgl. Millin Voy. dans les dép. de midi de la France, Vol. III, und Fourtoul, l'Art en Allemagne III, 148.

lein nach den vorgefundenen Dokumenten im Jahre 1019 gegründet ist, so ist diese Inschrift nur als das Beispiel eines Betrugs der Mönche, die ihrem Kloster dadurch Ansehen verschaffen wollten, bemerkenswerth *).

Eher könnte die Kirche von Rieux-Mérinville, bei Carcassonne, an karolingische Zeit erinnern, weil sie einigermaassen dem Münster von Aachen gleicht. Sie besteht nämlich aus einer auf Pfeilern ruhenden Kuppel und einem mit halben Tonnengewölben sich daran anlehnenden Umgange. Ungewöhnlich ist nur, dass die Zahl der inneren Pfeiler nicht, wie in Aachen und bei anderen ähnlichen Polygonbauten, acht, sondern sieben, und die der Seiten des Umgangs nicht sechszehn, sondern vierzehn beträgt. Eigenthümlich ist ferner, dass nur vier dieser Pfeiler viereckig, drei rund sind, und auf achteckigem Sockel stehen. Die mittlere dieser inneren sieben Arcaden ist reicher geschmückt als die andere und führt zu einer Nische, welche als Chor diente. Die überaus zierliche Arbeit der Kapitäle verräth den Styl des zwölften Jahrhunderts **).

Noch eigenthümlicher ist die Kapelle von Pradès im Roussillon. Der Körper des Gebäudes ist nämlich ein gleichseitiges Dreieck, dem in der Mitte jeder Seite eine halbkreisförmige Nische angebaut ist, so dass äusserlich die drei Nischen und die drei Spitzen des Dreiecks hervortreten und sich nirgends eine Façade bildet. Der Eingang ist in einer dieser Spitzen und der Chor in der gegenüberliegenden Nische. In der Mitte über den Nischen und Ecken hebt sich ein Rundbau, der wieder mit einer Kuppel geschlossen ist ***). Die Sage schreibt das Gebäude, offenbar ohne

*) Mérimée, Notes d'un voyage dans le midi. S. 280 ff.

**) Mérimée a. a. O. p. 421. Der Durchmesser des ganzen Gebäudes ist 54, der der Kuppel 27 Fuss.

***) Ein Grundriss der Kirche findet sich in der Voyage dans l'ancienne France, Languedoc.

Grund, den Arabern zu, es ist vielmehr eine, aber allerdings auffallende geometrische Spielerei mit verschiedenen in einen Kreis eingezeichneten Figuren.

Hierher gehört ferner eine kleine runde Kirche bei Chambon in der Auvergne, ein Kuppelbau auf sechs Säulen und die Kirche St. Michel zu Entraigues bei Angoulème, welche eine durch ein Rippengewölbe gebildete Kuppel hat und deren Aussenmauer aus acht an einander gereihten Conchen besteht *).

Grössere Aufmerksamkeit als diese Bauten hat die kleine Kirche von Montmorillon im Poitou erregt; Montfaucon **) hielt sie für einen Druidentempel, was ihm von Vielen nachgesprochen wurde, sie ist aber offenbar eine Grabkirche aus dem zwölften Jahrhundert. Sie steht auf dem Kirchhofe eines Hospitals, und hat zwei Stockwerke; unter der Erde eine kreisförmige mit einer Kuppel gedeckte Gruft, oberhalb eine achteckige, von spitzbogigen Arcaden gebildete und mit einer achteckigen Kuppel gedeckte Halle, deren Boden sich in der Mitte zum Herablassen der Leichen öffnet. Ueber der Thüre sind mehrere Reliefiguren, unter denen man einen Engel, eine nackte Frau mit Schlangen, eine andere mit Kröten an der Brust erkennt, welche ohne Zweifel, wie an anderen Orten, z. B. in Moissac, gewisse Todsünden, und nicht wie man sonst meinte druidische Gottheiten darstellen. Auf den Kapitälen erkennt man überdies Adam und Eva, Abrahams Opfer, kämpfende Männer, bei denen man die Beischriften Caritas und Amaricia (ohne Zweifel für Avaritia) liest ***).

Ebenfalls im Poitou liegt die eigenthümliche Kirche von

*) S. d. Grundriss in Caumont's Abécédaire d'Archéologie. 1. Ausgabe, S. 62.

**) Antiquité expliquée. Suppl. Bd. II, p. 219.

***) Gailhabaud, Lief. 180.

Charroux, jetzt eine Ruine. Sie hatte ein dreischiffiges Langhaus, an das sich aber statt der Kreuzschiffe und des Chors eine grosse Rotunde mit fünf, auf der östlichen Hälfte angebauten Nischen anschloss. In der Mitte dieses Rundbaues tragen acht aus vier Säulenstämmen zusammengesetzte Pfeiler einen Thurm, unter dem der Altar stand, während zwei Säulenkreise um denselben einen doppelten Umgang bilden. Die strengen Formen der Details dieser eigenthümlichen Anlage lassen auf eine frühe Entstehung schliessen *). Die Abtei besass ein Stück des Kreuzes Christi und dies hat wahrscheinlich zu der beschriebenen Anlage, als einer Nachahmung der Grabkirche zu Jerusalem, geführt.

Endlich hat auch die Bretagne noch zwei solcher Rundbauten aufzuweisen. Die Kirche von Lanleff, jetzt ebenfalls eine Ruine, besteht wieder aus einer und zwar hier auf zwölf viereckigen Pfeilern mit angelegter Halbsäule ruhenden Kuppel und einem Umgange von doppelter Seitenzahl mit Halbsäulen und kreisförmigen Fenstern. Die Bögen sind rund, die Kapitäle überaus roh in Gestalt eines umgekehrten Kegels mit Thierköpfen auf den Ecken versehen. Die harten und schweren Formen geben diesem Monumente ein sehr alterthümliches Ansehen; es kann indessen sein, dass die Unvollkommenheit der Ausführung nur durch die Härte des dazu verwendeten Granits hervorgebracht ist und das Monument dennoch von den Templern, die solche Anlagen liebten, und mithin, da diese erst 1140 Aufnahme in der Bretagne fanden, aus so später Zeit herstammt **).

*) Mérimée, Notes d'un voy. dans l'Ouest. p. 407. Grundriss bei Caumont, Hist. sommaire etc., Taf. 1, Nro. 12, und in grösserer Dimension bei Albert Lenoir, Architecture monastique Vol. I, p. 386. Die Anlage der Rotunde hat einige Aehnlichkeit mit S. Stefano rotondo in Rom und mit dem früher erwähnten Anbau an St. Benigne in Dijon.

**) Wie dies die Meinung des einsichtigen Localhistorikers de la

Der zweite Rundbau dieser Provinz, die Kapelle von St. Croix bei Quimperlé, erinnert einigermaassen an die gleichnamige Kapelle bei Montmajour, nur dass er nicht den edeln Charakter antiker Einfachheit, sondern schwere rohe Formen, wie sie in der Bretagne einheimisch sind, zeigt. Die Kuppel ruht auf vier gewaltigen Pfeilern, mit je vier angelegten Halbsäulen, an dem Umgange sind aber vier Nischen als Eingang, Chor und Kreuzarme angebracht. Die Sculptur der phantastischen Blätter und Thiere an den Kapitälen und die reicher ausgebildeten Details lassen vermuthen, dass dieser Bau nicht, wie man früher angenommen, aus dem Jahre 1029, sondern erst aus dem Anfange des zwölften Jahrhunderts stammt *).

An diese Rundbauten reihen sich dann einige Kirchen des Templerordens, welcher bekanntlich, offenbar in Erinnerung an die Grabeskirche zu Jerusalem, die runde Form der Kirchen und Kapellen vorzog. Dahin gehört die Templerkirche in Metz, ein unregelmässiges Achteck mit einem halbrunden Chor mit acht Nischen im Inneren, so dass das Ganze eine ovale Gestalt annimmt, und die Templerkirche in Laon, ebenfalls achteckig mit einer kleinen Vorhalle und einer halbrunden Apsis **). Beide können jedoch, da die Niederlassungen des Templerordens auch hier in das zweite Viertel des zwölften Jahrhunderts fallen, nicht früher entstanden sein; ihre Formen weisen sogar auf die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts hin.

Endlich sind hier einige kleinere Gebäude zu erwähnen, die man besonders im westlichen Frankreich findet, die s. g.

Monneraye ist (Bull. mon. XVI, p. 435). Vgl. auch Mérimée a. a. O. S. 130.

*) Vgl. Mérimée a. a. O. p. 209, mit den Bemerkungen in Caumont's Bull. monum., Bd. XV. p. 527.

**) Eine Ansicht des Aeusseren im Bulletin monumental von Caumont. Vol. XVII, p. 237.

Todtenleuchten (Lanternes des morts), kleine Thürme, welche man auf den Kirchhöfen erbaute, um sie aus einer ehrfurchtsvollen Rücksicht für die dort Ruhenden Nachts zu beleuchten *). Sie stehen auf Stufen, haben an ihrem Fusse oft einen zu Todtenmessen gebrauchten Altar und pflegen ungefähr dreissig Fuss hoch zu sein. Sie sind rund oder viereckig, manchmal auch mit wirklichen Kapellen verbunden, von deren Dach dann erst das Leuchtthürmchen aufsteigt. Die berühmteste Kapelle dieser Art ist auf dem Kirchhofe zu Fontévrault **).

Man sieht auch an diesem Beispiele, wie die mannigfachen kirchlichen Bedürfnisse einer frommerregten Zeit den baulichen Unternehmungsgeist zu neuen Erfindungen anregen und eine weitere Entwickelung der Baukunst vorbereiten konnten.

*) Ihre Bedeutung war nach Petrus venerabilis († 1156): ob reverentiam fidelium ibi quiescentium totis noctibus fulgore locum illum illustrare. Vergl. Caumont, Antiquités, Band VI.

**) Abgebildet u. a. bei Gailhabaud, Monumens anciens et modernes, und in Godard-Faultrier, l'Anjou et ses monuments.

Fünftes Kapitel.

Nordfrankreich.

Das nördliche Frankreich giebt in Beziehung auf romanischen Styl ein ganz anderes Bild wie die südliche Hälfte. Die Zahl bedeutender romanischer Bauten ist im Ganzen geringer, aber auch nicht in so viele provinzielle Gruppen vertheilt; nur in der Normandie sind sie dicht gedrängt und von sehr eigenthümlichem, von jenen südlichen Bauten weit abweichendem Style, in den übrigen Gegenden, in der Picardie, der Champagne, dem Herzogthum Francien (Isle de France), dem Gebiet von Orléans seltener und schwankenden Styls, Einzelheiten jenes normannischen Styls mit antiken Reminiscenzen, wie sie im Süden vorherrschen, vermischend. Indessen unterscheiden sich auch diese Gegenden von den südlichen durch wesentliche Eigenthümlichkeiten der Anordnung, die sie mit den Bauten der Normandie gemein haben, und welche uns berechtigen, sie als ein mit dieser Provinz verbundenes Ganzes dem Süden entgegenzusetzen. Statt des Tonnengewölbes haben sie anfangs bei grösseren Räumen die Holzdecke, später das Kreuzgewölbe, statt der auch hier nicht seltenen korinthischen Kelchform häufig Würfelkapitäle, statt der

niedrigen und dunklen hohe und gut beleuchtete Kirchenschiffe, statt der decorativen, auf plastischen Schmuck abzielenden, eine mehr constructive Tendenz. Dabei ist in den meisten dieser nördlichen Gegenden die burgundische Form des Chorumgangs unbekannt und statt dessen die einfache Chornische wie in Deutschland, auch wohl der gerade Chorschluss angewendet, und endlich ist in der Normandie eine sehr eigenthümliche oft reiche und gehäufte, aber immer aus mannigfaltigen Combinationen der geraden Linie zusammengesetzte Ornamentation, der völlige Gegensatz der antiken, ausgebildet, welche auch in den anderen Provinzen dieser Region mehr oder weniger Eingang findet.

Ich beginne die Betrachtung derselben mit der Normandie, als dem wichtigsten, wenn auch entlegensten Theile. Diese nördliche Gegend, wo die römischen Sitten ohnehin aus klimatischen Gründen weniger Eingang gefunden hatten, war von den Römern frühe verlassen und später durch die immer wiederkehrenden Raubzüge dänischer und norwegischer Freibeuter so gründlich verwüstet, dass, als endlich Karl der Einfältige (912) den Führer einer solchen Schaar, Rollo, zum Eidam annahm, und ihn und seine Genossen mit den eroberten Ländereien belehnte, keine Spur römischer Civilisation übrig geblieben war. Der Besitz gab dem Charakter dieser rohen Helden eine andere Richtung, sie nahmen das Christenthum und mit ihm bald die Sprache und Rechtsverhältnisse des fränkischen Volkes an. Zwar trat dies keineswegs sogleich und in sanfter Weise ein; der Erfolg, den sie erlangt hatten, reizte andere Normannen zu neuen Einfällen, und verursachte weitere Kriege mit den Königen oder mit benachbarten Grafen und Fürsten. Allein nach einem Jahrhundert waren die

Herzöge der Normandie, wie sich die Nachkommen Rollo's nannten, schon mächtig genug, um die Ruhe aufrecht zu erhalten und an geordnete Benutzung ihres ererbten Eigenthums zu denken.

Die Berichterstatter aller Länder, wo die Normannen auftraten, schildern sie als ein kluges, rüstiges Geschlecht, listig, zur Verstellung geneigt, gewandt in Schmeicheleien, von angeborener Beredsamkeit, habsüchtig, aber auch prachtliebend und aus Stolz freigebig, leidenschaftlich und reizbar, aber auch ausdauernd, in den Anstrengungen des Krieges unermüdlich, und wenn es nöthig war, zu jeder Entbehrung bereit *). Durch Gewohnheit verwildert und grausam, und wo ihre Begierde gereizt war, rücksichtslos, waren sie doch klug genug, um die Vortheile der Civilisation zu würdigen; in Sicilien wird von ihnen ausdrücklich bemerkt, dass sie nach fremden Sitten sorgfältig geforscht, um daran zu lernen **). Sie waren nicht, wie die Germanen der Völkerwanderung, in grossen Schaaren mit Weib und Kind gekommen, sondern als vereinzelte Abenteurer, die in der Ehe mit eingeborenen Frauen bald die Sitten ihrer neuen Heimath annahmen. Aber ihr rüstiger, unternehmender Geist vererbte sich auf ihre Söhne und gab der ganzen Gegend einen neuen kräftigen Ton. Der skandinavische Stamm hält fast die Mitte zwischen dem deutschen und dem keltischen. Er theilt mit dem ersten die kriegerischen Eigenschaften und jenes Gefühl der Sehnsucht, das in die Ferne treibt, unruhig und strebsam macht. Aber er hat nicht den Zug des Gemüthlichen und Sinnenden, der die Deutschen zu Unbestimmtheit und Schwäche verleitet;

*) Dies ungefähr die Schilderung, welche Gaufridus Malaterra (lib. 1, c. 3) am Ende des elften Jahrhunderts von ihnen giebt.

**) Hugonis Falcandi hist. ap. Muratori Script Vol. VII, p. 250. Aliorum quoque regum ac gentium consuetudines diligentissime fecit inquiri, ut quod in eis pulcherrimum aut utile videbatur, sibi transumeret.

er ist härter, gewaltsamer, einerseits kühner und phantastischer, dann aber auch verständiger und praktischer, und hat jene ruhige Kälte des Blicks, welche man auch an dem keltischen Stamme bemerkt. Während die deutsche Anspruchslosigkeit den Verhältnissen leicht einen demokratischen Charakter giebt, steigerten die Normannen noch das aristokratische Element der Kelten. Schon in ihrer Heimath gab die Gewohnheit dem Erstgeborenen ein Vorrecht *), das, indem es die Erhaltung und den Glanz des Hauses sichert, den jüngeren Söhnen den Antrieb zu kühner ritterlicher That gewährt. Das Lehnrecht war zwar ihrem Mutterlande fremd, aber es war der Titel ihres neuen Besitzes, sagte ihrer Neigung zu, und wurde gerade deshalb bei ihnen mit um so strengerer Consequenz durchgeführt, weil es nicht vereinzelt und zufällig entstanden, sondern bereits als fertiges System von ihnen angenommen war. Durch ihre Einwirkung erhielt daher der aristokratische Geist des Ritterthums eine Bestärkung. Aber auch die poetischen und phantastischen Elemente desselben wurden von ihnen weiter ausgebildet. Manche Züge, die in der späteren Auffassung des Ritterthums vorherrschen, die Poesie des Wagnisses, das Wohlgefallen an einem abenteuernden, wandernden Leben, die herausfordernde, über-

*) Wilh. von Jumièges (bei Schlosser, Mitt. A. II. 2, S. 125) erklärt die Wanderzüge der Normannen aus der durch Vielweiberei entstandenen Uebervölkerung und bezeichnet den Vorzug des Erstgebornen als eine Gewohnheit: Nam pater adultos filios cunctos a se pellebat praeter unum, quem heredem sui juris relinquebat. Vgl. Gejer, Geschichte von Schweden I, 264, und Dahlmann, Geschichte von Dänemark I, 137. Es scheint nicht gerade ein unbedingtes Gesetz des Rechtes der Erstgeburt, wohl aber ein Vorrecht des Aeltesten, die anderen Brüder abzufinden, oder eine autonomische Befugniss des Vaters, seinen Erben zu bestimmen, bestanden zu haben. Doch ist in der Vita S. Odonis Dani bei Langebek II, 402 von einem jus haereditatis, quod ad illum lege primogenitorum venire debebat, die Rede.

müthige Kühnheit, dann aber auch die Treue des Wortes, die eiserne Festigkeit, und endlich die Sitte des Zweikampfes, finden wir schon in den skandinavischen Dichtungen. Allerdings zeigen auch die germanischen Stämme verwandte Ansichten und Gebräuche, aber die Verwilderung während der Völkerwanderung, die frühe Annahme des Christenthums, die Vermischung mit den Romanen hatten sie bei ihnen geschwächt oder entstellt. Durch die frischere Sinnesweise der Normannen wurden sie wieder belebt. Zwar bewahrten diese die Erinnerungen ihrer alten Heimath nicht, die Skaldenlieder jenes nordischen Heldenthums wurden mit der Sprache, in der sie gedichtet waren, vergessen und durch das Christenthum verdrängt. Aber der Sinn, der in ihnen herrschte, war geblieben und machte sich wieder geltend. Auch fanden sie bald einen neuen Sagenkreis, den sie sich aneigneten und der gesammten ritterlichen Welt zuführten, den von der Tafelrunde und von König Artus. Die Poesien, an denen sich bisher der kriegerische Sinn der germanischen Stämme erfreut hatte, das deutsche Heldenlied, die Nibelungen, die Sage von Karl dem Grossen und seinen Paladinen beruheten auf grossen historischen Ereignissen, die nur durch die dichtende Phantasie umgearbeitet und mit Zusätzen versehen waren. Die Artussage ist fast ohne geschichtlichen Ursprung, sie knüpft sich an den Namen eines Fürsten, dessen Einfluss nicht über seine nächsten Umgebungen hinausgedrungen war, sie scheint nicht einmal in dem Lande, wo er gelebt, sondern unter ausgewanderten Stammesgenossen, in der französischen Bretagne, entstanden *), gleich in ihren Grundzügen mit Vorstellungen verwebt zu sein, die erst gegen die Zeit der Kreuzzüge aufkamen. Aber den-

*) Gervinus, Gesch. d. Deutschen Dichtung, 4. Ausg. (1853), I, 249 giebt eine Uebersicht der neuesten Forschungen.

noch deutet der Gedanke eines priesterlichen Adels, die Neigung zu bedeutsamer Fassung mystischer Lehren auf keltische Traditionen hin, die freilich mit christlichen Elementen und skandinavischen Anschauungen gemischt waren. Wo sich die Nationen friedlich oder kämpfend berühren, wird oft das, was im ruhigen Genusse des Daseins unbemerkt geblieben war, von grellen Schlaglichtern hell beleuchtet, so dass es Gefühl und Phantasie mächtig anregt. So geschah es auch hier, und jene Traditionen erhielten dadurch eine Gestalt, in der ihre historische Grundlage kaum wieder zu erkennen war. Aber gerade dieses Unhistorische, das der Phantasie freies Spiel gestattete, empfahl sie zuerst den Normannen, die auch ihre eigene Abkunft vergessen hatten, und später der ganzen ritterlichen Welt, die immer mehr auf eine weltbürgerliche Allgemeinheit ausging.

Abgesehen von dieser poetischen Neigung waren die Normannen keineswegs Schwärmer, nicht einmal in religiöser Beziehung. Den ausgedehnten Ansprüchen des römischen Stuhls traten sie zuerst einfach und kräftig entgegen; die bei den Angelsachsen schon gebräuchliche religiöse Weihe zur Ritterwürde verschmäheten sie als unmännlich *). Ihre Rechte behaupteten sie mit eiserner Härte; ritterlicher Stolz und altnordische Rohheit traten bei ihnen völlig nackt hervor; der Druck der unteren Klassen war nirgends so systematisch betrieben wie bei ihnen. Die Geschichte erzählt eine Menge Beispiele dieser Härte, sie spiegelt sich aber schon in den Namen, welche die kleinen Lehnsleute in Urkunden des elften und zwölften Jahrhunderts führen, und in welchen sie sich geradezu als Blut-

*) Ingulf bei Savile, p. 901. Hanc consecrandi milites consuetudinem Normanni abominantes, non militem legitimum talem tenebant, sed socordem equitem et quiritem degenerem putabant.

vergiesser, als Bauernschinder, als Hartzahn, böser Nachbar, als Vielnehmer oder auch als Vieltrinker bezeichnen und mithin ihrer Rohheit rühmen *). Aber bei alledem waren auch sie für fromme Gefühle nicht unempfänglich und ergriffen das Christenthum mit gewohnter Energie. Vor Allem sagten ihnen die Werke zu, in denen es auf Kraftäusserungen ankam; wir finden frühe, dass bei Erbauung von Klöstern und Kirchen die Mächtigsten und Vornehmsten selbst Hand anlegten und die niedrigsten Arbeiten übernahmen **). Ueberhaupt aber wussten sie die Baukunst zu schätzen, wie denn ihrem klugen Sinne die Vorzüge einer höheren Civilisation nicht entgingen. Sie suchten daher sie sich anzueignen und von den gebildeteren Völkern zu lernen. Daher riefen sie schon frühe auswärtige Geistliche in das verwilderte Land, um ihnen die Stiftung und Einrichtung geistlicher Anstalten zu übertragen. Häufig waren es Italiener ***), auf welche sie ihr Auge warfen, und zwar um das Praktische nicht zu vernachlässigen auch Bauverständige. So zog schon um 1010, der Herzog Richard II. den berühmten Lombarden Abt Wilhelm, den ich schon oben als Erbauer des Klosters St. Benigne in Dijon genannt habe, in sein Land, wo er in zwanzigjähriger Wirksamkeit vierzig Klöster erbaute oder herstellte, und ohne Zweifel bei der Einrichtung dieser Institute auch

*) Eine Sammlung solcher Namen im Bull. monum. XVI, p. 375, darunter Radulfus sanguinator, Widdo excoriator villani, ein duro dente, ein malus vicinus oder gar pilator vicini, diabolus, bibe duos und viele ähnliche. Die Namen Ecorcheville (statt ecorchevilain) und Mauvoisin kommen noch in der Normandie, als Erbstücke jener Zeit, vor.

**) So der Däne Herlein bei dem Bau der Abtei Berneville: Ipse terram fodiens, lapides, sabulum, calcemque humeris comportans, ipsemet componens parietes. Annal. Bened.

***) So Mauritius aus Florenz, Lanfrancus aus der Lombardei, ein Johannes, ein Michael u. s. f., vgl. Wilh. Gemeticus bei Duchesne Hist. Norm. Script. p. 282.

für die Ausbildung der Mönche in der unentbehrlichen Kunst des Bauens sorgte.

Von den Bauten aus dem ersten Jahrhundert der normannischen Herrschaft möchten wir schwerlich etwas besitzen. Sie waren eilfertig errichtet, häufig von Holz, wohl auch fehlerhaft construirt *), wurden bei den fortwährend erneuerten Kriegen oft zerstört. Allein bald traten friedlichere Zeiten ein, welche der Baukunst günstiger waren. Die nordischen Einwanderer waren mit den Eingeborenen verschmolzen, sie hatten mildere Sitten angenommen, waren durch kluge Verwaltung ihrer neuerworbenen Güter wohlhabend geworden. Sie wollten die Vorzüge, welche sie wanderlustig und gelehrig im Auslande wahrnahmen, auf ihre Heimath übertragen. Praktischer Sinn, welcher die ökonomischen Vortheile einer dauerhaften Construction zu schätzen wusste, Ruhmbegierde, die sich in der Stiftung bleibender Monumente bethätigen wollte, kamen hinzu, und endlich gelangte gerade in der Zeit, wo der kirchliche Sinn im ganzen Abendlande seinen Gipfelpunkt erreicht hatte, ein kräftiger und kluger Fürst, Herzog Wilhelm, der nachherige Eroberer Englands, zur Regierung, welcher dem Lande die Segnungen eines friedlichen, geordneten Zustandes verschaffte.

Da geschah es denn, wie uns die Chronisten erzählen, dass die Stiftung von Klöstern und Kirchen nicht mehr bloss als vereinzeltes Werk erregter Frömmigkeit betrieben wurde, sondern dass die Grossen förmlich wetteiferten, auf ihren Gütern Kirchen zu errichten und die Klöster zu be-

*) Der schon erwähnte Däne Herlein verlegte später die von ihm zu gründende Abtei nach Bec: Illic ecclesiam exstruxit; hinc adjunctum ligneis claustrum suffultum columnis. Non multo post, arte ut creditur daemonis subruptum, concidit dormitorium claustro superpositum: quo casu dejectos fratrum animos relevat piissimus pater et claustrum ex lapide renovavit. Ann. Bened. ad ann. 1040, Nro. 32.

reichern *). Prachtliebe und Baulust wurden von nun an vorwaltende Eigenschaften der Normannen, und wuchsen begreiflicherweise, nachdem die Eroberung von England und die Belehnung mit grossen Besitzungen in dem besiegten Lande ihnen ein höheres Selbstgefühl und reichere Mittel gewährt hatten. Diese Baulust entging selbst den Britten nicht; ihre Chronisten rühmen noch in der Zeit des regen Nationalhasses an den Normannen im Gegensatze der Angelsachsen, dass, während diese in kleinen und unscheinbaren Häusern verschwenderisch gelebt hätten, jene in weiten und stolzen Gebäuden mässigen Aufwand trieben **); sie bemerken, dass in England seit der Niederlassung überall Kirchen und Klöster in neuer Bauweise entstehen, und dass jeder der Reichen den Tag für verloren halte, den er nicht durch irgend einen glänzenden Beweis der Prachtliebe bezeichne ***). Es kann nicht überraschen, dass diese Prachtliebe die heimische Gegend, wo überdiess schon ältere Kultur und geschicktere Arbeiter waren, noch reicher schmückte, als das eroberte Land, und wir haben daher alle Ursache, den Anfang des eigenthümlichen Styles, den wir in der Normandie finden, hauptsächlich dieser Zeit

*) In diebus illis maxima pacis tranquillitas fovebat habitantes in Normania et servi Dei a cunctis habebantur in summa reverentia. Unus quisque Optimatum certabat in praedio suo ecclesias fabricare et Monachos qui pro se Deum rogarent rebus suis locupletare. Wilh. Gemeticus lib. 7, c. 22 bei Duchesne Hist. Norm. script. p. 278.

**) Wilhelm von Malmesbury (Gesta reg. Angl. ed. Hardy, p. 418), von der Sittenverderbniss der Angeln sprechend: Parvis et abjectis domibus totas sumptus absumebant, Francis et Normannis absimiles, qui amplis et superbis aedificiis modicas expensas agunt. Und gleich darauf nochmals von den Normannen (daselbst p. 420): Domi ingentia, ut dixi, aedificia, moderatos sumptus moliri.

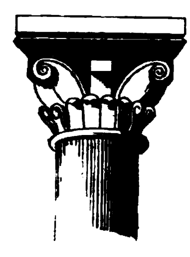
***) Videas ubique in villis ecclesias, in vicis et urbibus monasteria novo aedificandi genere consurgere, ita ut periisse diem quisque opulentum existimet, quem non aliqua praeclara magnificentia illustret. Wilh. Malm. a. a. O. p. 420.

zuzuschreiben. Auch ist uns noch eine Reihe von Kirchen erhalten, deren Gründung in dieser Zeit unter Umständen oder mit Bezeichnungen berichtet wird, welche auf eine prachtvolle Anlage schliessen lassen, und bei denen die Formen selbst einen inneren Entwickelungsgang anzeigen.

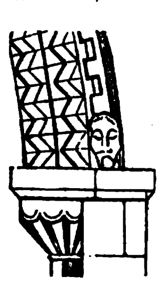
Der Charakter dieser Bauten unterscheidet sich von allen anderen romanischen Stylen *). Die Construction ist überall klar, einfach und würdig, ein verständiger, praktischer Sinn hat den Plan im Ganzen aufgefasst und danach die einzelnen Theile bestimmt; daneben zeigt sich aber eine entschiedene Neigung zum Schmuck, die sich jeder zugänglichen Stelle bemächtigt, aber doch wieder im Einzelnen nicht überladen, sondern eher sparsam abgemessen ist, den kürzesten Weg zum Ziele wählt. In den Details finden wir einen Ausdruck des Kräftigen, aber doch Knappen, etwas Elastisches und Rüstiges. Die Grundform der Kirchen ist das Kreuz, und zwar in einer festgestellten, wiederkehrenden Form. Die Chornische ist einfach, rund, und die Ausladung des Kreuzes hat ähnliche Verhältnisse, wie an den sächsischen Kirchen. Aber das Langhaus ist hier immer von grösserer Länge, und die Seitenschiffe werden jenseits des Kreuzes bis zur Chornische fortgesetzt,

*) Die Literatur über die Baugeschichte der Normandie ist ziemlich bedeutend. S. bes. Architectural antiquities of Normandy by J. S. Cotman and Dawson Turner, London 1822, 2 Vol. fol.; Turner, account of a Travel in N., 1820, 2 Vol. 8o. Genauere architektonische Zeichnungen giebt Britton und Pugin, Arch. ant. of N. 1828, kritische Erörterungen Henry Gally Knight, an architectural tour in N. (übersetzt von R. Lepsius 1841). Viele einzelne Nachrichten in den Mémoires des antiquaires de la N., und besonders in Caumont's Bulletin monumental. Gute Zeichnungen sind endlich dem Aufsatz von Osten in der Wiener Bauzeitung 1845, S. 197 ff., Bl. 671 — 679 beigefügt. Caumont's statistique monumentale du Dép. du Calvados schildert zwar nur einen Theil, aber den reichsten der Normandie, mit grosser Ausführlichkeit und Genauigkeit. Sie ist theilweise abgedruckt im Bull. monum. Vol. VIII u. folg.

dann aber, was als eine sehr entschiedene Eigenthümlichkeit des Styles der Normandie in dieser Epoche zu bemerken ist, nicht in Nischen, sondern rechtwinkelig abgeschlossen. Auf dem bei dieser Anlage noch übrig bleibenden schmalen Stücke des Kreuzarmes finden sich zuweilen kleine Nischen. Im Inneren sind Pfeiler vorherrschend, Säulen allein kommen in den früheren Bauten fast niemals *), mit Pfeilern wechselnd selten vor, dagegen zeigt sich der ausgebildete, mit Halbsäulen verbundene Pfeiler frühe und in strenger Regelmässigkeit, mit quadratischer Form und cylindrischen Halbsäulen, die auf der Seite des Mittelschiffes auch wohl von Rundstäben begleitet werden. Die Kapitäle sind theils dem korinthischen nachgebildet, aber ohne feineres Detail, mit glatten, straffen Blättern, die wie gebogenes Metall aussehen, theils würfelförmig oder die Würfelgestalt in kleineren Abtheilungen, die umgekehrten Kegeln gleichen, andeutend, was die Franzosen gefältelt (godronné), die Engländer gezahnt (indented) nennen. Die Bögen sind alle eckig geschnitten, aber häufig mit flachen Verzierungen eingefasst. Ueber ihnen befinden sich entweder wirkliche Emporen mit weiten Bogenöffnungen von gleicher Zahl wie die unteren Arcaden, oder Triforien mit zahlreicheren, aber niedrigeren blinden Bogen, die



St. Etienne, Caen.



*) Ausnahmen sind die Kirche St. Croix bei St. Lo (Vgl. Gally Knight a. a. O. S. 114) und die freilich kleine und sehr rohe Kirche zu Léry bei Pont de l'Arche, deren Rundsäulen von fast unförmlicher Dicke sind.

aber alle von gleicher Höhe, also keine Gruppen, sondern eine fortlaufende Reihe bildend, und von der vorderen Halbsäule ohne organische Verbindung mit derselben durchschnitten sind. Diese schlank aufsteigende Halbsäule kommt schon in den ältesten Bauten vor, so dass die Pfeiler durchweg ursprünglich auf eine Wölbung berechnet erscheinen; auch finden sich Holzdecken an grösseren Kirchen jetzt sehr selten. In den Seitenschiffen waren Kreuzgewölbe ursprünglich, die Emporen zum Theil, wie in den südlichen Bauten, durch halbe, an das Mittelschiff angelehnte Tonnengewölbe gedeckt. Das Mittelschiff hat Kreuzgewölbe und zwar nicht bloss, wie in den rheinischen Bauten, von quadrater Form, also von doppelter Tiefe, wie die der Seitenschiffe, sondern zugleich sechstheilig, so dass die nach den Aussenwänden geöffneten Kappen durch einen, von dem mittleren Pfeiler aufsteigenden Quergurt durchschnitten sind. Sehr merkwürdig ist, dass die Gurtträger in Haupt- und Nebenschiffen nach oben zu ein wenig zurückweichen, und also eine Einziehung darstellen, welche der Ausladung des Gewölbes entspricht und der Perspective einen Ausdruck des Elastischen giebt, eine Einrichtung, die man auch in den französischen Bauten des dreizehnten Jahrhunderts meistens findet, und die gewiss mit Bedacht gewählt, und sowohl technisch als für den Anblick wirksam ist. Das Gewölbe über der Vierung des Kreuzes ist immer bedeutend erhöht und mit acht gleichen Kappen gewölbt; dahinter folgt im Chor noch eins der sechstheiligen Gewölbe und dann die Chornische, die mit Halbkreisbögen auf Säulchen in mehreren Etagen verziert ist.

Im Aeusseren bemerken wir zunächst die **Thürme**. Keine andere Provinz von Frankreich besitzt so viele schlanke und zierliche Thurmbauten, wie diese; selbst kleine Dorfkirchen sind dadurch ausgezeichnet, und man sieht in

der ebenen Gegend oft gleichzeitig eine ganze Zahl solcher schlanken Spitzen am Horizont emporragen, die mehr oder weniger anziehend sind und nähere Betrachtung verdienen. Sie stammen freilich meistens aus dem dreizehnten Jahrhundert, indessen zeigen die nicht seltenen Beispiele ganz rundbogiger Thurmbauten, dass schon das zwölfte und selbst das elfte die Vorbilder für jene späteren gaben. Sie sind durchweg viereckig, mit Gruppen von Fenstern und Schallöffnungen und mit einem vierseitigen Helme versehen. Bei grösseren Kirchen sind die Thürme meist in der Dreizahl, zwei an der Façade, einer auf der Vierung des Kreuzes, bei kleineren findet sich der einzige Thurm häufiger, als in anderen Gegenden, auf diesem Mittelpunkte des Gebäudes, aber stets vierseitig, nicht, wie an den rheinischen Bauten, in Gestalt einer achteckigen Kuppel. Steinerne Helme sind häufig, aber nicht durchbrochen, sondern mit schuppenförmiger Verzierung bedeckt. An den Mauern der Schiffe sind die senkrechten Abtheilungen stärker hervortretend, als die Lisenen der deutschen Kirchen, aber nicht stark genug, um als Strebepfeiler betrachtet zu werden, weshalb auch die Mauern sehr kräftig gehalten sind. Die Nebenschiffe sind gewöhnlich höher, als in Deutschland, selbst wenn sie keine Emporen haben. Die Fenster sind sämmtlich von mässiger Grösse, rundbogig und ungetheilt, die der Seitenschiffe ohne Zierde, die Oberlichter nicht selten von blinden Arcaden eingefasst, die, meistens von gleicher Grösse mit den Fenstern, mit ihnen eine fortlaufende Reihe, zuweilen aber kleiner gehalten sind, und so Gruppen bilden. Der Bogenfries ist selten *), das Gesimse wird meistens von Kragsteinen getragen, die in sehr

*) Er findet sich nur in den Dorfkirchen zu Than und zu Bieville bei Caen. Vgl. die Abbildungen bei Cotman und Turner.

roher Sculptur grotteske Gestalten, Menschen- und Thierköpfe, und zwar alle verschieden, darstellen.

Die Façade imponirt durch ihre einfache Regelmässigkeit, und scheint hier früher, als in anderen Gegenden, ausgebildet. Vier mächtige Lisenen, die an dieser Stelle schon zu wirklichen, wenn auch noch flachen Strebepfeilern werden, theilen die Breite nach Maassgabe der Schiffe ab, Fensterreihen bezeichnen die verschiedenen Stockwerke des Gebäudes. Diese Fenster sind aber alle gleicher Grösse, die Rose oder eine Erhöhung des mittleren Fensters kommt nicht vor, nur die Zahl der Fenster ist ungleich, indem das Mittelschiff gewöhnlich drei, jedes Seitenschiff nur eins oder zwei hat. Diese Fenstergruppen sind zuweilen durch Archivolten oder blinde Nischen verbunden. Gerade durch diese einfache, reine Behandlung wird der Gedanke der Façade anschaulich und in Verbindung mit den kräftigen Thürmen wirksam. Die Portale sind von mässiger Grösse, mit schweren Säulen eingefasst, dagegen die Archivolten über ihrem Bogenfelde reich und mit wechselnden Ornamenten verziert. Der Styl dieser Ornamente, die nicht bloss hier, sondern auch an anderen Stellen im Aeusseren und noch mehr im



St. George, Bocherville.

Inneren, an Bögen und Wandfeldern in reichem Maasse angebracht und mit Sorgfalt und Vorliebe behandelt sind, ist sehr bemerkenswerth. Er hängt damit zusammen, dass in der Form der Glieder, namentlich der Bögen, das Eckige und Flache, im Gegensatz des Rundstabes, vorherrscht; er ist darauf berechnet, Flächen zu zieren, und den Gedanken des Eckigen, nicht den des Runden, zu reproduciren. Daher sind auch diese Ornamente äusserst selten aus der vegetabilischen Natur entlehnt, sondern meistens geometrischer Art, durch Combinationen gerader oder gebogener Linien hervorgebracht. Die Mannigfaltigkeit der aus diesen einfachen Elementen gebildeten Muster ist bewundernswerth. Die gewöhnlichste und sehr charakteristische Form ist der Zickzack oder gebrochene Stab, der, bald einfach, bald mehrfach, bald parallel, bald divergirend, bald bloss in Linien, bald als Stab und Höhlung wechselnd, meistens geradlinig, zuweilen aber auch als Welle oder Nebel, mit Abrundung der scharfen Ecken, an Portalen fast unvermeidlich, und auch im Inneren häufig vorkommt. Nicht weniger Variationen bietet das sogenannte Billet, das bekannte, aus schachbrettartig, in erhöhten und vertieften Stellen wechselnden Stabfragmenten oder Würfeln zusammengesetzte Ornament. Ausserdem kommt die zinnenartige Verzierung (embattled), d. h. die rechtwinkelig gebrochene Linie, ein Mäander der einfachsten Art, auf geraden Gliedern oder an Bögen; die Raute, vereinzelt aneinandergereiht oder zur Kette verschlungen; der Spitzzahn, die Sternform in mancherlei Veränderungen, der Diamant oder, wie die Engländer sagen, Nagelkopf (nail-head) häufig vor. Auf Wandfeldern sind Rauten oder Schuppen beliebt und oft sehr wirksam. An Friesen sieht man auch gewundene, strickförmige Verschlingungen, Rosetten, Kugelreihen oder runde Nagelköpfe. Endlich

sind die Archivolten der Portale nicht selten mit Thierköpfen ausgestattet, welche gleichsam auf der Halbkreislinie des Bogens und mit der Richtung gegen den Mittelpunkt desselben aufgelegt sind, und so den Gedanken des Ausstrahlens aus diesem Punkte in freilich sehr bizarrer Weise ausdrücken. Ich habe schon darauf aufmerksam gemacht, dass sich die englische Ornamentation hiedurch von der deutschromanischen unterscheidet, welche an den Portalen stets den Gedanken des Umkreisens festhält *). Manchmal ist dieselbe Verzierung auf mehreren der concentrischen Bögen wiederholt, aber so, dass sie sich auf den äusseren erweitert, und also wieder den Gedanken des von einem Mittelpunkte ausgehenden Lichtes festhält. Dieser Lichtgedanke ist aber nicht in ruhiger, grossartiger Weise durchgeführt, der Wechsel contrastirender Linien und Winkel, und das Vorherrschen des Geradlinigen und Spröden giebt vielmehr einen Ausdruck des Herben und Trotzigen, der dann durch die fratzenhaften Köpfe und ähnliche Schreckgebilde noch verstärkt wird, welche entweder als Consolen unter den Gesimsen, oder als Imposten am Bogenanfang, einmal sogar an Stelle des Kapitäls an dem cylindrischen Säulenstamme angebracht sind **). Auch in Deutschland und im südlichen Frankreich liebt der romanische Styl schreckende Gestalten von menschlicher oder thierischer Bildung, aber sie treten gelegentlich aus dem Laubwerk hervor, oder schliessen sich durch die runde Form ihrer Flügel oder Schlangenleiber den Gewinden an, und berühren die Phantasie nur leicht; hier dagegen stehen

*) Vgl. Band IV, Abth. 1, S. 194, wo auch in dem Portale der Kirche St. Ebbs zu Oxford ein Beispiel solcher Portalsculptur gegeben ist.

**) Eine Zusammenstellung solcher grimassirender Köpfe und anderer Kragsteine aus normannischen Bauten im Bullet. monum. VIII, p. 22.

sie einzeln und abgelöst, und prägen sich durch ihre Wiederholung stärker ein. So bildet also dieser Styl in jeder Beziehung einen Gegensatz gegen den der Provence; beide haben zwar eine gleiche Neigung zum Ornament, aber während es dort anmuthig und mit begründeten Ansprüchen auf plastische Schönheit auftritt, ist es hier spröde, bizarr und selbst schreckend; während es dort selbstständig und ohne organischen Zusammenhang mit der wenig entwickelten Construction vorkommt, schliesst es sich hier dem Constructiven völlig an, und giebt in Verbindung mit demselben ein in sich einiges, harmonisches Ganzes. In den älteren Monumenten ist übrigens diese Ornamentation nicht so gehäuft, wie in den englischen Kirchen dieser Epoche; erst später und bei der Rückwirkung, welche das eroberte Land auf die Heimath der Sieger ausübte, wird sie auch hier reicher, nimmt aber zugleich auch schon mildere Formen an.

Die älteste unter den noch jetzt erhaltenen Kirchen der Normandie scheint die des Klosters von Bernay, die weit und hoch, in den Verhältnissen aber höchst einfach und unverziert, den Anschein des Primitiven hat. Auch wurde sie in den ersten Jahren des elften Jahrhunderts gegründet. Schon hier ruhen die Bögen auf viereckigen Pfeilern mit Halbsäulen, deren Kapitäle mit rohem Blattwerk verziert sind *). Bedeutender zeigt sich der Styl schon in der Abteikirche von Jumièges, die zwar jetzt Ruine, aber in den älteren, höchst wahrscheinlich 1067 geweiheten Theilen noch wohl erhalten ist. Es ist ein edler Bau, einfach und unverziert, aber von imponirenden Ver-

*) An einem dieser Kapitäle hat sich der Baumeister oder Bildner genannt: Izembardus me fecit. Gally Knight, übers. von Lepsius, S. 141. Eine Abbildung des Inneren bei Caumont Abécédaire (1851) pag. 105.

hältnissen; das Schiff von einer an sich und gegen die Breite bedeutenden Höhe, auf jeder Seite von acht Arcaden begränzt, die durch wechselnde Pfeiler und Säulen gebildet werden. Jene sind schon mit vier Halbsäulen besetzt, von denen die des Mittelschiffes hoch hinaufsteigt, wie um ein Gewölbe zu tragen, das jedoch nicht mehr erhalten ist. Auch mag es, wie man vermuthet, ein späterer Zusatz gewesen sein. Dagegen waren die Kreuzgewölbe der Seitenschiffe gewiss ursprünglich, da sie eine Gallerie trugen. Alle Kapitäle sind würfelförmig, an einigen bemerkt man Spuren alter Bemalung *).

Noch schöner in den Verhältnissen ist die Kirche St. George in Bocherville, welche, zufolge der Stiftungsurkunde Wilhelms des Eroberers **) durch Raoul von Tancarville, seinen Kämmerer, neu erbaut und vollendet war, und die in ihren Haupttheilen wirklich dem alten Bau anzugehören scheint. Auch sie hat völlig ausgebildete Pfeiler, aber keine Gallerie, sondern ein Triforium von fortlaufenden Bögen gleicher Höhe, welches durch die hohen Halbsäulen der Pfeiler durchschnitten wird. Indessen scheint, nach der Lage der Fenster zu urtheilen, das Gewölbe später eingesetzt, und so mögen auch diese Dienste erst später angebracht sein. Die Kapitäle sind zum Theil mit unglaublich rohen historischen Darstellungen, zum Theil mit besser gelungenen Ornamenten, die Bögen des Schiffes im Inneren mit flachen Verzierungen der beschriebenen Art versehen.

Die nächsten Bauten in der chronologischen Reihe und das wichtigste Glied in derselben sind die beiden Abteikirchen, welche Wilhelm der Eroberer und seine Gemah-

*) Gally Knight a. a. O. S. 57.

**) S. dieselbe bei Mabillon und bei Turner, account of a tour in Normandy, London 1820, II, p. 3: Ralph a Tancarville ecclesiam, quae erat parva reaedificare a fundamento inchoavit et ex proprio in modum crucis consummavit. Abbildungen bei Cotman.

linn als Sühnopfer für ihre, im verbotenen Verwandtschaftsgrade geschlossenen Ehe in ihrer Hauptstadt Caen errichteten, St. Etienne, die Männerabtei, und St. Trinité, noch jetzt die Abtei der Damen genannt *). Beide wurden im Jahre 1066 gegründet, die Weihe der Stephanskirche soll im Jahre 1077, die der Trinitätskirche schon im Jahre der Gründung selbst stattgefunden haben. Diese letzte Angabe kann natürlich nur auf ein provisorisches Gebäude bezogen werden, und auch die Weihe der Stephanskirche wird, wie gewöhnlich, vor völliger Beendigung des Baues, etwa dem Chore ertheilt sein, welchen wir, da er durch einen Bau des dreizehnten Jahrhunderts verdrängt ist, nicht mehr besitzen. Wir haben daher bei beiden Bauten keine urkundliche Nachricht über ihre Beendigung, welche sich ohne Zweifel bis in das zwölfte Jahrhundert hinein verzögerte. Beide haben, ausser der Vorhalle, zwischen den Thürmen ein Langhaus von acht Arcaden oder vier sechstheiligen Kreuzgewölben, Kreuzarme, die nach einer in der Normandie öfter vorkommenden Einrichtung durch ein Gewölbe in zwei Stockwerke getheilt sind, und einen Chor, welcher in St. Trinité und der, wie weiter unten zu erwähnen, ungefähr gleichzeitigen und ganz ähnlichen ehemaligen Kirche St. Nicola aus einer Vorlage mit runder Nische, und den fortgesetzten, rechtwinkelig abschliessenden Seitenschiffen besteht, auch durch kleinere, auf der Ostseite des Kreuzes angebrachte Nischen flankirt ist. Die Pfeiler haben eckigen Kern und acht oder zwölf anliegende Halbsäulen, die des Mittelschiffes zum Gewölbe hinaufsteigend. Die Basis besteht nur in einer um die Pfeilerform herum-

*) Die Stiftung beider Kirchen durch Wilhelm und Mathilde wird von drei nahestehenden Historikern versichert, von Wilhelm von Jumiéges, Wilhelm von Poitou und Ordericus Vitalis, sämmtlich bei du Chesne. Die Weihe der Stephanskirche scheint nach dem letzten lib. V, p. 548) im Jahre 1078 stattgefunden zu haben.

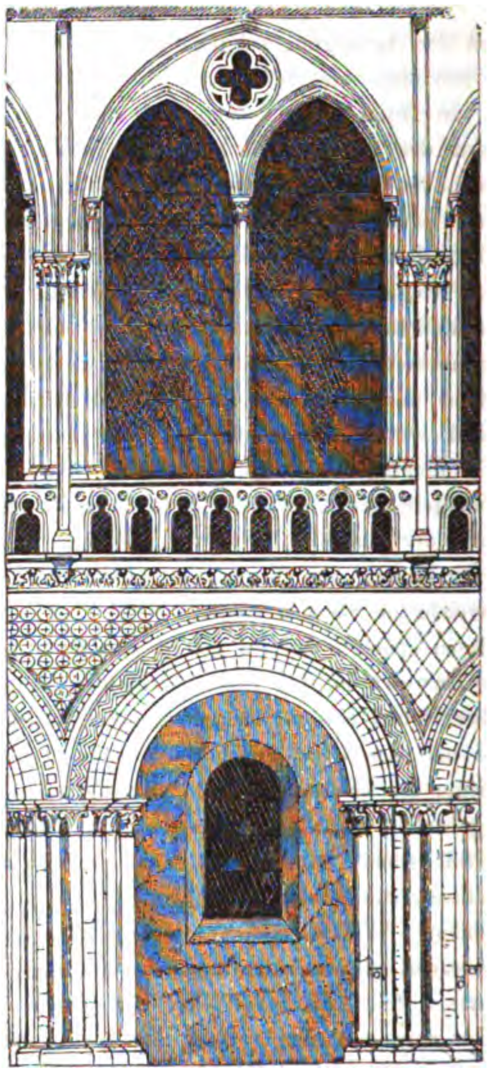
laufenden Abschrägung, die Kapitäle sind korinthisirend, in St. Etienne und St. Nicola in strenger, alterthümlicher Weise, mit schmucklosen, scharf geschnittenen Blättern, Voluten und Klötzchen, in St. Trinité mit mannigfachen, aber sehr primitiven Variationen dieser Grundform. Deckplatte und Gesims sind höchst einfach, eckig und unterwärts abgefaset. Auch der Scheidbogen ist eckig profilirt, von einem Gurt unterstützt, am Wandbogen mit eingekerbtem Rundstabe. Ueber dem Gesimse befindet sich in St. Trinité und im Kreuz und Chor von St. Nicola eine blinde Arcatur, eine Art Triforium, in St. Etienne eine Empore von der Breite der unteren Arcaden, mit Säulen besetzt und mit erhöhtem Bogen. Sehr bemerkenswerth ist, dass diese Empore mit einem halben Tonnengewölbe sich an das Hauptschiff lehnt, und dass das darunter befindliche Kreuzgewölbe der Seitenschiffe offenbar später hineingefügt ist, so dass ursprünglich das Seitenschiff bis zu jenem Halbgewölbe hinaufstieg und jene Oeffnungen also eine nicht vorhandene Gallerie andeuteten. Es scheint daher, dass man hier einem südlichen Vorbilde, etwa aus Burgund, folgte, sich aber, da ein wirkliches Bedürfniss zu einer Empore nicht vorhanden war, die untere Wölbung ersparte, oder dass man in der, durch das nördliche Klima bedingten Vorliebe für hellere Beleuchtung auf diese Weise dem Mittelschiffe mehr Licht zukommen lassen wollte. Die Oberlichter stehen jetzt einzeln unter jeder Hälfte des sechstheiligen Gewölbes, und sind durch eine Arcatur verziert, die jedoch in St. Etienne nur einen Nebenbogen, und zwar immer auf der äusseren Seite jedes Kreuzgewölbes, hat, eine Einrichtung, welche darauf hinweist, dass die Fenster ursprünglich nicht auf diese Gewölbart eingerichtet waren.

Auf den ersten Blick geben uns beide Gebäude keinesweges den Eindruck eines hohen Alters. Bei näherer Prü-

fung findet man aber, dass der Schein der Neuheit und Frische durch die vortreffliche Conservation des schönen Materials aus den noch jetzt berühmten Steinbrüchen der Umgegend entsteht, in welchem sich alle Formen noch mit ursprünglicher Schärfe zeigen, während die Details an Kapitälen, Basen und Profilirungen denn doch entschiedene Kennzeichen frühester Entstehung tragen. Dagegen scheinen die Gewölbe, obgleich noch durchweg rundbogig, nicht ursprünglich beabsichtigt zu sein. In St. Trinité ist sogar die Vorlage im Mittelschiffe nicht im Mauerverbande des Pfeilers, und also später hinzugefügt, in St. Etienne hängt sie zwar mit ihm zusammen, dafür aber entspricht die Stellung der Fenster nicht den Gewölben. Ob nun eine gerade Decke, wofür die Analogie anderer Kirchen dieser Gegend spricht, oder ob ein Tonnengewölbe mit Gurtbögen nach dem Vorbilde der südlichen Provinzen beabsichtigt worden, worauf die Pfeiler von St. Etienne und das halbe Tonnengewölbe der Seitenschiffe deuten könnten, muss dahin gestellt bleiben. Jedenfalls aber ist auch die jetzige Ueberwölbung, namentlich die von St. Etienne, ihren Formen zufolge nicht viel später, als der übrige Bau, und vielleicht schon durch eine Aenderung des Planes, noch während der Fortsetzung desselben entstanden *).

Die Kirche St. Nicola, jetzt ein Militärmagazin, aber

*) Gally Knight bezweifelt, weil man zur Zeit der Eroberer schwerlich schon so grosse Räume überwölbt habe, die Ursprünglichkeit der Gewölbe. Indessen bestanden im südlichen und westlichen Frankreich gewiss schon längst bedeutende Tonnen- und Kuppelgewölbe, und es ist daher nicht so sehr unwahrscheinlich, dass man auch einen Versuch mit grösseren Kreuzgewölben gemacht habe. Caumont (Bull. monum. VIII, 157) giebt zu, dass die Gewölbe ein wenig später sein können, als die Mauern, und stimmt daher mit meiner Ansicht überein. Jedenfalls liegt kein Grund vor, mit Mertens (die Baukunst des Mittelalters, Berlin 1850, S. 105) beide Kirchen im Ganzen in die Zeit von 1140 zu verweisen.



Kathedrale von Bayeux.

steigenden Gurtträgers der älteren Kirchen finden sich hier auf der dem Mittelschiffe zugewendeten Vorderseite zwei

niedriger Säulen. Dafür sind aber die Verbindungsbögen ungewöhnlich reich gegliedert und geschmückt, und die Mauerflächen in den Zwickeln und über den Verbindungsbögen bis zum Gesimse in wechselnden Mustern teppichartig verziert. Wir sehen, dass hier die einfache, strenge und constructive Weise des früheren Styles verlassen ist, und die Neigung zum Decorativen die Oberhand gewonnen hat. Vielleicht war dies schon eine Rückwirkung, welche das vor kaum einem Jahrhundert eroberte England auf die Heimath seiner Sieger ausübte; denn in England war, wie wir sehen werden, immer das Decorative über das Constructive überwiegend *). Gewiss ist es, dass in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die höchste Blüthe jenes früheren Styles der Normandie vorüber war. Zwar finden sich noch viele Bauten, welche dieser Zeit zuzuschreiben sind, z. B. die Klosterkirche von St. Gabriel bei Bayeux, die älteren Theile der Kathedrale von Evreux, die Klosterkirchen Blanchelande, Lessay, Montivilliers, Graville, die Kirche St. Julien bei Rouen (bald nach 1162), die von Savigny (1173) **). Aber sie zeigen keine neue Entwickelung des Styles, sondern eher die Entartung durch den Luxus der Ornamente und durch die Neigung zu phantastischem Bildwerk. Auch erklärt sich dieses Sinken des einheimischen Gefühls nicht bloss durch die Ermattung, welche jeder Erhebung folgt, sondern auch durch die Verhältnisse der Normandie. Ihre Fürsten und Barone waren schon in England einheimisch geworden, und hatten dort ihre Hauptsitze, von denen aus sie zwar die väterlichen Gegenden noch besuchten und ehrten, aber doch nicht das

*) In der That finden wir, dass der Bischof von Bayeux, früher Dechant in Salisbury, über den Bau von 1183 mit englischen Maurern contrahirte. Gally Knight, Normandie. Uebers. S. 90.

**) Näheres über alle diese Kirchen bei Gally Knight a. a. O.

lebendige Interesse für sie hatten, wie früher. Die Heimath der Sieger war zur Provinz des eroberten Landes geworden.

Sehr viel weniger bedeutend erscheinen in dieser Epoche die anderen, obengenannten Provinzen des nördlichen Frankreichs: Picardie, Champagne, Isle de France, das Gebiet von Orléans. Gerade diese Gegenden, die in der folgenden Epoche eine so bedeutende Stelle in der Architekturgeschichte einnehmen, haben nur eine geringe Zahl von Ueberresten aus dieser Frühzeit aufzuweisen. Während man im Süden Frankreichs nach römischer Weise in festem Steine baute, hatte sich hier die altgallische Constructionsweise aus hölzernen Balken, die man mit Mörtel verband und bekleidete, im Gebrauche erhalten. Noch am Anfange des elften Jahrhunderts scheint die Anlage steinerner Kirchen hier die Ausnahme gebildet zu haben, da man sie besonderer Erwähnung würdig hielt *). Diese hölzernen und daher leicht zerstörbaren Bauten erlagen dann den Einfällen der benachbarten Normannen, gingen bei den einheimischen Kriegen oder durch zufälligen Brand unter, oder waren doch am Ende des elften Jahrhunderts so baufällig, dass sie durch neue Kirchen ersetzt werden mussten. Man kann vielleicht annehmen, dass diese vielfachen Neubauten, welche hiedurch am Anfange des zwölften Jahrhunderts veranlasst wurden, den gewaltigen Aufschwung der Baukunst vorbereiteten, den wir gegen die Mitte des Jahrhunderts hier wahrnehmen. Jedenfalls aber verdrängte der fast leiden-

*) Glaber Radolf (bei Mabillon Annal. Ord. Ben. IV, 470) von dem Abt Airard von Rheims sprechend: Cernens ubique Galliarum novas exstrui et angustas reformari ecclesias initio statim suae praefecturae novam basilicam aedificare constituit. Quamobrem viris architecturae peritissimis adscitis futuri templi fabricam ex quadris lapidibus erigere coepit a fundamentis.

schaftliche Baueifer und die Prachtliebe des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts die meisten noch übrig gebliebenen älteren Bauten, woraus wir freilich wieder schliessen können, dass sie nicht sehr bedeutend gewesen sein müssen, da sie sonst auch den baulustigen Nachkommen imponirt haben würden.

Im Ganzen können wir die Baugeschichte dieser Epoche als eine Reaction des einheimischen und fränkischen Geistes dieser Gegend gegen die ihm aufgedrängten lateinischen Formen betrachten, welche damit endigte, dass dieser germanisirte, national französische Geist im Anfange der folgenden Epoche einen neuen, das lateinische Element zwar bewahrenden, aber selbstständig umgestaltenden Baustyl erschuf. Wir kennen den Anfang und das Ende dieses Kampfes, wir wissen durch Nachrichten und einzelne Ueberreste, dass unter den Merowingern in römischer Weise gebaut wurde, und wir kennen die Entwickelung seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts ziemlich genau. Aber wir haben nicht genügendes Material, um die Geschichte der Zwischenzeit festzustellen, und können daraus nur schliessen, dass sie nicht eben reich an bedeutenden Monumenten gewesen sei.

Selbst Paris, obgleich eine alte, schon in der letzten Zeit römischer Herrschaft und unter den Merowingern bedeutende Stadt, die auch von den Stürmen der folgenden Jahrhunderte weniger als andere litt, hat keine erheblichen Bauten aus dieser Epoche aufzuweisen. Zwar hatte schon Chlodwig (507) die Kirche S. Peter und Paul in römischer Weise mit einem mosaikartigen Schmuck wechselnder Steine gebaut, Childebert die Kathedrale mit 30 Marmorsäulen ausgestattet und (556 — 58) die damals nach dem h. Vincentius benannte, nachher unter dem Namen St. Germain des Prés bekannte Abteikirche in Kreuzesgestalt

mit solchem Reichthum des Schmucks, dass sie davon den Namen der goldenen erhielt, Dagobert endlich im siebenten Jahrhundert die benachbarte Kirche von St. Denis in bedeutender Grösse wiederum mit Marmorsäulen und Vergoldungen errichtet; aber diese Bauten sind bis auf geringe Ueberreste verschwunden *). Eine vereinzelte Spur südlichen Einflusses zeigt die kleine Kirche St. Julien le Pauvre im Hôtel Dieu auf der Insel von Paris, indem sie, wenn auch auf stämmigen Rundsäulen, ein zugespitztes Tonnengewölbe hat, wie wir es im südlichen Frankreich kennen. Wichtiger wäre es, wenn wir den Neubau der Kirche der eben erwähnten Abtei St. Germain des prés, welchen der Abt Morard († 1014) ausführte, vollständiger besässen. Die aus diesem Bau erhaltenen Pfeiler des Langhauses sind nämlich mit vier Halbsäulen regelmässig umstellt; indessen war die Kirche, wie wir aus der Beschreibung ihres Zustandes vor der am Ende des sechszehnten und am Anfange des siebzehnten Jahrhunderts vorgenommenen Reparatur wissen, mit Ausnahme des erst im zwölften Jahrhundert erbauten Chors ohne Gewölbe, und ihre noch jetzt theilweise erhaltenen kleinen Fenster ergeben, dass sie sich nicht bedeutend von anderen Bauten des elften Jahrhunderts unterschied **). Auch die im Jahre 1068 gebaute Abteikirche St. Geneviéve hatte noch die einfache Basili-

*) Bei der gegenwärtigen Kirche von St. Denis hat man Grundmauern einer kleinen Säulenbasilika entdeckt, welche indessen einem Nebengebäude der Hauptkirche angehört haben mögen.

**) Mertens („Paris baugeschichtlich im Mittelalter". Wiener Bauzeitung 1843, S. 159) nennt diesen Bau des Abts Morard den „Schöpfungsakt der Bauschule von Franzien und mithin des gothischen Styls", den Baumeister den „Homer der gothischen Baukunst" und findet in diesem Gebäude „alle Tugenden vereinigt". Eine Begeisterung, für welche die allerdings regelmässig gebildeten Pfeiler, die aber im südlichen Frankreich höchst wahrscheinlich schon ebenso vorgekommen waren, kaum eine Erklärung geben.

kenform mit gerader Decke und Rundsäulen in antiken Verhältnissen *). Die Ueberreste aller dieser Bauten zeigen, dass die antiken Reminiscenzen sich hier zwar nicht so lebendig wie in der Provence oder Burgund, aber mehr als im Poitou oder in der Normandie erhielten. Namentlich zeigt sich an den Kapitälen noch immer die Erinnerung an die korinthische Form.

In der Picardie haben sich noch einige Monumente wenigstens des elften Jahrhunderts erhalten. Dahin gehört hauptsächlich die ehemalige Kathedrale von Beauvais, jetzt le bas oeuvre genannt, eine einfache Basilika mit Rundbögen und gerader Decke, auf viereckigen Pfeilern ruhend, ohne feineres Detail, aber mit römischem Mauerwerk. Aehnlich ist die angeblich 1021 gebaute Kirche N. D. de Nesle im Departement der Somme. Diese und andere Ueberreste ergeben, dass hier die gerade Decke allgemein üblich und der Pfeiler häufiger war, als die Säule **), und dass Tonnengewölbe fast gar nicht vorkamen. Der Rundbogenfries findet sich zwar, doch nicht so allgemein wie in Deutschland; vielmehr vertraten Kragsteine mit Larven oder Thierköpfen ihre Stelle. Ueberhaupt waren die Bauten höchst schmucklos und einfach, selbst Krypten finden sich hier seltener als sonst.

Zahlreicher sind die romanischen Ueberreste der Champagne. Die Krypta von Jouarre mit dem Grabmal des

*) Von den nicht unbedeutenden, zu Tage geförderten Ueberresten dieser Kirche giebt die unter den Auspicien des französischen Ministeriums herausgekommene Statistique monumentale de Paris einige Abbildungen.

**) Vgl. im Allg. Woillez in den Mémoires des Antiquaires de la Picardie. Vol. VI, p. 190 ff., und die Abtheilung Picardie in der Voyage dans l'ancienne France. In den alten Theilen der Abteikirche zu Montiérander finden sich dicke Rundsäulen mit Knospenkapitälen und Eckblättern, welche indessen schwerlich noch aus den letzten Jahren dieser Epoche herrühren.

h. Angilbert († 680) hat noch Säulen, die an römische Vorbilder erinnern. Auch die kleine Kirche St. Savinien bei Sens, die Grabkapelle eines uralten Friedhofs, einschiffig, aber mit Kreuzarmen und gerade geschlossenem Chor, erscheint sehr alterthümlich, wird aber doch ihre jetzige Gestalt erst im elften Jahrhundert erhalten haben. Sie ist mit spitzen Tonnengewölben bedeckt, von kleinen rundbogigen Fenstern erleuchtet, und hat am Chore zwei kurze Rundsäulen, deren niedrige Kapitäle mit sehr antiken Palmetten geschmückt sind *). Bedeutender ist die Kirche zu Vignory (Haute Marne, unfern Andelot), welche schon im Jahre 986 gegründet sein soll und jedenfalls auf eine nicht zu späte Zeit des elften Jahrhunderts deutet. Sie ist zunächst dadurch bemerkenswerth, dass sie einen Chorumgang und drei radiante Kapellen hat, und mithin ein sehr frühes Beispiel dieser burgundischen Form giebt. Das Langhaus und das unausgebildete Kreuzschiff zeigen das offene Gebälk, aber die Chornische und ihre Kapellen sind mit Halbkuppeln und der Umgang so wie die zunächst anstossenden Felder der Seitenschiffe mit einem Tonnengewölbe gedeckt. Diese Gewölbe sind noch nach römischer Weise aus kleinen Steinen und einem Mörtelguss gebildet, während die Arcaden und die rundbogigen Fenster den Steinschnitt zeigen. Eine andere auffallende Anordnung ist die einer emporenartigen Architectur, wie sie in St. Etienne in Caen bestand, indem nämlich, ohne dass eine wirkliche Empore besteht, die Wand über den

*) An einer derselben ist in die Deckplatte eine Inschrift eingehauen, die ich vollständiger zu lesen vermochte als der Berichterstatter im Bulletin du Comité historique Vol. III, p. 68. Sie lautet: Vir telarus Balduinus et Petronilla uxor ejus, und ist als eine der frühesten Inschriften, die den Namen eines schlichten Bürgers (ich übersetze das Wort: Telarus durch Leinwandhändler) auf die Nachwelt bringen, bemerkenswerth.

Arcaden des Langhauses durch eine doppelte Zahl von Bögen, die auf Pfeilerstücken und Säulen ruhen, durchbrochen ist. Wir finden daher hier bestätigt, dass diese Umgestaltung der südlichen Emporenarchitektur aus bestimmten Gründen dem Geiste der nordischen Stämme zusagte. Die Kapitäle des Chors sind würfelförmig, die an jener scheinbaren Empore kelchförmig mit einfachen, langen, palmförmigen Blättern *). Hier in dem südlichen Theile der Provinz sehen wir daher den Einfluss der burgundischen Schule in einer jedenfalls sehr frühen Zeit. Andere romanische Bauten weisen dagegen mehr auf einen deutschen oder romanischen Einfluss hin. So besonders das Schiff von St. Jean in Châlons an der Marne, flach gedeckt und mit einfachen Pfeilern, unter den Scheidbögen Halbsäulen zum Theil mit einfachen Würfelknäufen, zum Theil mit kelchförmigen, mit Voluten versehenen, aber dennoch keine bestimmte Reminiscenz an das korinthische andeutenden Kapitälen, an der hohen Basis der Säulen durchweg rohe Eckklötzchen. Dieselben Formen zeigt in grösserem Maassstabe die alte Kirche von St. Remy in Rheims (1036 — 1048), deren Theile man ungeachtet der am Ende des zwölften Jahrhunderts vorgenommenen Aenderungen noch sehr wohl erkennt. Diese bedeutende fünfschiffige Kirche war in den Seitenschiffen überwölbt, aber mit quergelegten Tonnengewölben, also ähnlich wie in der älteren Kirche von St. Front in Périgueux und wie im Mittelschiffe von Tournus. Die beiden Seitenschiffe waren durch Säulen getrennt, welche die gedachten Tonnenge-

*) Vergl. Grundriss und Durchschnitte nebst den Bemerkungen von Violet-le-Duc in der Révue de l'Arch. Vol. X, Taf. 11 und 12 und p. 284. Bemerkenswerth ist auch, dass die Pfeilerreihe des Langhauses auf jeder Seite unmittelbar vor der die Stelle des Kreuzschiffes vertretenden Vorhalle des Chors eine Säule haben, eine Anordnung, die sich nicht selten findet und deren Zweck ich nicht zu errathen vermag.

wölbe mit ihren Bögen trugen, das Mittelschiff war aber von Pfeilern begränzt *). Auch sonst finden sich noch einige romanische Ueberreste in dieser Provinz **), aber sie sind wenig bedeutend und lassen kein festes System erkennen.

Wie hier burgundische und deutsche Einflüsse, mischen sich in den südwestlichen Provinzen und an den Ufern der Loire normannische Formen mit südlichen. So zeigt die alte Krypta der erneuerten Kirche St. Aignan in Orléans korinthisirende, daneben aber auch Würfelkapitäle, und zugleich das normannische Ornament sich durchkreuzender Bögen, so der Chor der grossen Kirche St. Pére in Chartres einen Chorumgang, aber wiederum ebenso wie die aufgehobene Kirche St. André derselben Stadt normannische Kapitälformen und Portalverzierungen.

Und so weisen denn diese Bauten überall noch auf den Mangel einer entschiedenen Richtung, zugleich aber auf die Neigung hin, die benachbarten Schulen zu benutzen und ihre Eigenthümlichkeiten zu verschmelzen. Diese Gegend, die in der folgenden Epoche so fruchtbar und vorherrschend werden sollte, sparte gleichsam noch ihre Kräfte und wartete, bis ihre Zeit gekommen sein würde.

Nachdem wir so die einzelnen Provinzen Frankreichs kennen gelernt haben, wird es nöthig sein, zurückzublicken, um uns die Mannigfaltigkeit der Richtungen und Formen,

*) Vgl. eine Zeichnung dieser Anordnung von Violet-le-Duc a. a. O.

**) Vgl. den betr. Band der Voyage dans l'ancienne France, St. Jean in Chalons Lief. 57, der Chor in Vassy Lief. 63, einzelnes von St. Pierre in Bar-sur-Aube, ein Portal aus Thil-Chatel (49). In den Dorfkirchen sind oft neben der runden Chornische am Ende der Seitenschiffe viereckige (Lief. 24 und 27) oder in der Mauerdicke versteckte (22 — 28) Kapellen, oder der Chorschluss selbst ist rechtwinkelig (Lief. 5 und 22), oder im Aeusseren polygonförmig (Epoy bei Rheims Lief. 23).

die auf dem Boden des grossen Landes neben einander bestanden, anschaulich zu machen. Auch in Deutschland fanden wir Verschiedenheiten und Gegensätze, aber doch schon von einer höheren Einheit beherrscht; der deutsche Nationalcharakter äusserte sich unter den Gewölben der rheinischen Dome wie unter der Balkendecke der sächsischen Kirchen in gleicher Weise schlicht, aber harmonisch und consequent. Wie ganz anders stehen sich der Norden und Süden von Frankreich entgegen; die Kirchen der Normandie, mit der entwickelten Kreuzanlage und der regelmässigen Abtheilung durch Kreuzgewölbe, mit der wohlgegliederten, aber bildlosen Vorderseite, mit ihren Thurmbauten und mannigfaltigen Fensterreihen haben mit den dunkeln, niedrigen, von Tonnengewölben gedeckten Kirchen der Provence und des Languedoc nur das gemein was die christliche Sitte des gesammten Abendlandes mit sich brachte. Die spröde, lineare Ornamentik jener steht mit dem reichen Blattwerk, mit dem vollen, der Antike entlehnten plastischen Schmucke der südlichen Kunst im schroffsten Gegensatze. Kein Zug nationaler Verwandtschaft verbindet sie, sie unterscheiden sich mehr von einander, als die deutschen Bauten von den italienischen, selbst von den in Venedig oder Toscana entstandenen. In der provenzalischen Kunst herrscht das antike Element einseitiger und ausschliesslicher vor, als selbst auf dem klassischen Boden Italiens, und die normannischen Kirchen zeigen in ihrer Ornamentik einen nördlicheren Charakter als die deutschen.

Nicht minder eigenthümlich und abweichend sind die grossen Gebiete des mittleren Frankreichs, nicht minder verschieden wieder unter ihnen die östlichen und die westlichen Gegenden. Burgund und die Auvergne haben die Plananlage schon weiter gefördert, als selbst die Normandie;

die Ausbildung des Chorumganges mit radianten Kapellen, die dadurch bedingte freie Säulenstellung der Rundung geben der heiligsten Stelle einen so bedeutsamen Vorzug, dem gesammten Bau einen so reichen und schönen Schluss, dass auch die weiter fortschreitende Kunst ihn nicht zu übertreffen vermochte. Zwar ist das Tonnengewölbe hier beibehalten, das für die volle Gliederung des Ganzen so wichtige Kreuzgewölbe nur in den Seitenschiffen angewendet; aber statt der dürftigen Anlage der südlichen Gegenden sind hier doch schon Emporen über den Abseiten zur Regel, und in Burgund selbst Oberlichter vorherrschend geworden. Auch verrathen die gewaltigen Thurmanlagen, für welche Cluny das Vorbild giebt, einen Sinn für Gesammtwirkung und Massenverhältnisse, der in der Provence ganz fehlte und selbst in der Normandie nicht so entwickelt war. Für die Schönheit der antiken Bauten ist der Sinn hier wie im Süden geöffnet, aber sie werden mit grösserer Feinheit, mit regerem Gefühle für die veränderten Bedürfnisse christlicher Kunst benutzt. Der kannellirte Pilaster wird ein Mittel zur regelmässigeren Ausbildung des Pfeilers, und die Ornamentik, ohne das Gepräge ihres antiken Ursprungs einzubüssen, kräftiger und mehr mit dem Constructiven verschmolzen. Dazu kommt dann endlich noch als eine Aeusserung des Farbensinnes in den vulkanischen Gegenden der Auvergne und des Velai der Schmuck mit musivischen Verzierungen und wechselnden Steinen.

Während hier die jugendliche Nationalkraft durch den ordnenden Einfluss der Antike gemildert ist, tritt in Aquitanien an dem Façadenschmuck der Kirchen das phantastische Element der Zeit mit seiner Gährung und Ueberfülle hervor. Die südliche Neigung zum Ornamentalen und zur Ausstattung des Aeusseren ist hier durch die Unruhe

und Gewaltsamkeit der nordischen Stämme auf andere Wege geleitet, hat vielleicht die Gränze des Schönen überschritten, zeigt sich aber doch in anregender, verheissender Gestalt. Hier wie in der Provence bleibt anfangs bei dem Vorherrschen des Plastischen und Decorativen die Construction nüchtern und vernachlässigt, aber es ist doch so viel Empfänglichkeit da, dass das aus weiter Ferne herbeigeholte Vorbild der venetianischen Marcuskirche Anwendung findet. Die so fremdartige Gestalt vermehrt die Mannigfaltigkeit der Formen auf französischem Boden, aber sie bleibt nicht wie das unbekannte Kleinod des erbeuteten Schatzes unfruchtbar, sie schlägt Wurzel, gestaltet sich dem Klima entsprechend, macht einen Entwickelungsprocess durch, und führt der einheimischen Architektur das wichtige Element der Kuppelwölbung zu. Während also die südlichen Gegenden die ererbte antike Form beibehalten, während der Norden mit Talent und strenger Consequenz die ihm zusagende Gestalt ausbildet, zeigen die mittleren Gegenden einen strebenden Sinn, der frühzeitig in Tournus und an anderen Orten den auffallenden Versuch erzeugt, durch quergelegte Tonnengewölbe Oberlichter zu erlangen, der in St. Front sich die byzantinische Kuppel aneignet, der in Burgund endlich dem Ziele einer würdigen, grossartigen Gestaltung näher tritt, als in irgend einer anderen Gegend Frankreichs.

Es leuchtet ein, dass diese Mannigfaltigkeit constructiver und decorativer Formen und Systeme ein reiches, anregendes Material darbot; wer mit freiem, künstlerischen Sinne, von der Einseitigkeit provinzieller Gewohnheit unbeschränkt, alle diese Leistungen überblicken, durch Vergleichung lernen, durch Benutzung sich fördern, durch Versuche der Vereinigung zu neuen Gestaltungen gelangen konnte, hatte durch solche Stellung einen unschätzbaren

Vorzug. In dieser Lage befanden sich die zwischen der Normandie und jenen mittleren Gegenden nördlich der Loire gelegenen, schon jetzt mit der Krone Frankreichs und mit Paris verbundenen Gegenden. Wir sehen sie jetzt noch schwankend und ohne eigenes System; an den östlichen Gränzen findet deutscher Sinn und deutsche Form Eingang, weithin macht sich der Einfluss normannischer Decoration geltend, aber keines von Beiden kann die Herrschaft gewinnen, weil die vereinzelten Traditionen antiker Weise zwar nicht stark genug sind, um zu einer selbstständigen Bildung zu führen, aber doch stärker als an den Ufern des Kanales oder des Rheines. Diese verschiedenartigen, streitenden Elemente hemmen die freie Entwickelung, unterdrücken die künstlerische Kraft; aber eben diese Zurückhaltung gab dieser Gegend den Vorzug, dass sie, unbeirrt von festen Gewohnheiten, bei reiferem Alter jene anderen völlig entwickelten Systeme benutzen konnte, wie wir in der folgenden Epoche näher sehen werden.

Das chronologische Verhältniss dieser Bauschulen bedarf noch mannigfaltiger Forschungen, indessen reicht doch das Material schon zu begründeten Vermuthungen aus. Die Beibehaltung antiker Ornamentik im südlichen, antiker Technik im westlichen Frankreich lässt darauf schliessen, dass die Elemente der Baukunst hier niemals ganz verloren gegangen sind, dass sie sich aus römischer Zeit her erhalten haben. Im Anfange dieser Epoche werden daher diese Gegenden einen Vorzug vor den östlichen und nördlichen Provinzen gehabt haben. Aber die Ausbildung neuer Formgedanken ging nicht von ihnen, sondern von den mittleren Regionen, namentlich von Burgund und der Auvergne aus. Ihre erste Anregung muss in die Frühzeit oder Mitte des elften Jahrhunderts fallen, denn am Ende desselben finden wir sie in Cluny, in Conques, in Toulouse

schon in reicher Entwickelung. Auch deutet der Einfluss, welchen die burgundische Gegend auf die Normandie ausübte, und den wir wiederum am Ende jenes Jahrhunderts sehen überwunden und mit nordischen Formen verschmolzen sehen, auf solche frühere Entstehung hin. Der Façadenstyl von Aquitanien endlich wird etwas später unter dem Einflusse des durch die Kreuzzüge angeregten ritterlichen Geistes aufgekommen sein.

Vergleichen wir dann Frankreich in chronologischer Beziehung mit Deutschland und mit Italien, so lässt sich, abgesehen von der ruhig beibehaltenen antiken Form im Süden und Westen von Frankreich und in Italien, und in Beziehung auf die Entwickelung eines neuen Bausystems, kaum eine Priorität und noch weniger eine entscheidende Einwirkung des einen Landes auf das andere nachweisen. In Deutschland werden die sächsischen Gegenden, in Frankreich die burgundischen schon in der ersten Hälfte oder um die Mitte des elften Jahrhunderts einige Festigkeit ihres localen Styls erlangt haben. Aber erst in der zweiten Hälfte desselben treten die Eigenthümlichkeiten der meisten Provinzen deutlicher hervor. Um diese Zeit hatte in Toscana der einheimische Styl schon die Reife erlangt, von welcher der Dom zu Pisa Zeugniss giebt, war in Sachsen schon die rhythmische Anlage der Kirchen festgestellt, mussten in Burgund schon grössere Werke vorhergegangen sein, welche einen so kolossalen und so durchdachten Plan, wie den von Cluny möglich machten. Am Ende desselben Jahrhunderts und am Anfange des folgenden sehen wir endlich die gewölbte Basilika in Modena und anderen lombardischen Bauten, in den mittelrheinischen Domen, in der Normandie wiederum so gleichzeitig entstehen, dass sich nicht sagen lässt, wo der Gedanke zu dieser neuen und kühneren Form zuerst in Ausführung gebracht sei. Diese Vergleichungen

zeigen sehr deutlich, dass nicht vereinzelte Persönlichkeiten diese Fortschritte hervorbrachten, dass nicht das Verhältniss von Erfindung und Nachahmung vorherrschte, sondern dass die allmählige Ausbildung des Technischen und die Erhebung des Muths zu neuen, bisher nicht versuchten Unternehmungen in allen Ländern ungefähr gleichen Schritt hielt. Allerdings haben Mittheilungen und selbst, wie das Beispiel von St. Front in schlagendster Weise darthut, Nachahmungen statt gefunden; aber jene wirkten nur anregend, wo der Boden für sie schon bereitet war, und diese, gewiss selten so umfassend wie dort, unterlagen stets den einheimischen Gewohnheiten. Diese sind überall vorherrschend, jede Provinz bildet noch ein selbstständiges Ganzes. Aber der gemeinsame Geist der Zeit bewirkt doch ein gleichmässiges Fortschreiten und bringt allmählig eine grössere Uebereinstimmung hervor. Der Charakter der christlich-germanischen Bildung, welche das ganze Abendland durchdringt, aber die Individualität jeder Gegend bestehen lässt und sich ihr anfügt, zeigt sich in der Baugeschichte dieser Epoche in höchst entscheidender Weise.

Sechstes Kapitel.

England, nebst Irland und Scandinavien.

Die Architekturgeschichte von England *) bildet mehr, als die der anderen Länder, ein in sich abgerundetes Ganzes. Sie hat nicht bloss den Vorzug eines grösseren Monu-

*) Die Literatur der englischen Architekturgeschichte ist zu reich, als dass ich darauf Anspruch machen darf, auch nur die allgemeineren Werke vollständig zu citiren. Die beiden grossen Werke von J. Britton, die Cathedral Antiquities (die Beschreibung der bedeutenderen Kathedralen, mit Ausnahme von Durham), 5 Vol. 4o., und die Architectural Antiquities, von denen vier Bände vereinzelte, ohne Plan gesammelte Abbildungen und Beschreibungen interessanter Gebäude (mit Ausschluss der Kathedralen), der fünfte aber eine chronologische Geschichte enthält, geben in den meisten Fällen die Beläge für meine Anführungen. Bei den Kathedralen unterbleibt das Citat gewöhnlich, da jede der einzelnen Monographieen nicht umfangreich ist, bei den anderen Kirchen nehme ich im Allgemeinen auf das letztgenannte Werk Bezug. Rickman, An Attempt to discriminate the styles of arch. in England, in mehreren Ausgaben erschienen, Bloxam's handliches Buch, the principles of gothic arch. in England, und Winkles, English Cathedrales, mit freilich nicht sehr sorgfältigen Stahlstichen, sind genügend bekannt. Höchlichst zu empfehlen ist das bei Parker in Oxford erschienene Glossary of Architecture, in der fünften Ausgabe durch Professor Willis in Cambridge bedeutend bereichert, in der vierten von einem dritten Bande (Companion of Glossary) begleitet, der eine Reihe chronologischer Notizen enthält.

mentalreichthums und einer, durch die ganze Kraft brittischer Vaterlandsliebe getragenen, sorgfältigen Behandlung, sondern auch den wichtigeren und inneren einer scharf ausgesprochenen nationalen Eigenthümlichkeit, die sich bei allen Wandelungen des Baustyles geltend macht, und ihnen ein charakteristisches Gepräge aufdrückt.

Es ist sehr merkwürdig, welche Kraft in der geographischen Lage und Beschaffenheit dieses Landes liegt. Während auf dem Continent selbst da, wo die Bewohner seit der Völkerwanderung unverändert blieben, das locale Element den herrschenden Styl der jedesmaligen Epoche nur wenig modificirt, tritt es hier, ungeachtet der gründlichen Zerstörung, welche die früheren Bauten durch wilde Kriegsstürme mehr als einmal erlitten, ungeachtet der mehrmals wiederholten und durchgreifenden Mischung des Volkes mit fremden Stämmen, immer wieder in gleicher Weise hervor.

Es ist wahr, dass die Eroberer der Insel nicht aus weit entfernten Zonen kamen, dass sie alle nördlichen, norddeutschen oder skandinavischen Ursprungs, und dass ihre Eigenthümlichkeiten daher nicht allzufern von denen der Ureinwohner des Landes waren; es ist daher begreiflich, dass der spröde, verständige und kühne Geist des Nordens, der die weiche, nachgiebige Rundung nicht kennt und die schroffen Gegensätze liebt, mit der sentimentalen, feierlichen Stimmung, welche ein Erbtheil des keltischen Stammes zu sein scheint, sich verbinden konnte. Aber dass die Mischung dieser Charakterzüge so rasch und so vollständig bewirkt wurde, dass sie einen so festen und kräftigen Nationalgeist bildete, ist ein Geschenk der insularen Abgeschlossenheit und der eigenthümlichen Beschaffenheit des Landes, welche eine milde, fast südliche Temperatur und Fruchtbarkeit neben dem dichten Nebel und der schroffen Felsbildung nördlicher Gegenden zeigt.

Aus der Zeit der Ureinwohner besitzen wir einige Ueberreste, die wir aber kaum Bauwerke nennen können; jene Rokkingstones, Steinblöcke, die künstlich so aufeinander gelegt sind, dass der obere, seines gewaltigen Gewichtes ungeachtet, auf dem unteren schwebt und leicht bewegt werden kann, oder jene Steinkreise, deren berühmtester, Stonehenge, noch jetzt aufrecht steht. Denkmäler und Tempelgehege ähnlicher Art finden sich ausserhalb der Insel nicht bloss in der Bretagne, sondern auch in Skandinavien, und weisen also auf eine ursprüngliche Verwandtschaft der Volksstämme hin, welche jene spätere Gleichmässigkeit des englischen Nationalcharakters beförderte. Auch erkennen wir in diesen rohen, für weitere Schlüsse wenig geeigneten Denkmälern wenigstens einen Charakterzug, den des Bizarren und Gewaltsamen, der, geregelt und gemildert, auch in der späteren Entwickelung wiederkehrt.

Aus der Zeit römischer Herrschaft sind einzelne Denkmäler erhalten; aus der früheren Sachsenherrschaft des siebenten und achten Jahrhunderts keine, soviel wir wissen, wohl aber vielfache und verhältnissmässig ausführliche Beschreibungen *), aus denen wir sehen, dass die Kirchen reich ausgestattet, nach römischen Vorbildern mit Säulen und Bögen, zum Theil auch mit Emporen versehen waren **).

*) Z. B. der von Wilfried 674 erbauten Kirche zu Hexham, der Peterskirche zu York, die Alcuin beschreibt, u. s. w. Vgl. Britton, Architectural Antiquities Vol. 5.

**) Wie dies die Schilderung der unter dem Abte Wilfried um 674 erbauten Andreaskirche zu Hexham bei Richard Hagulstad, lib. 1, c. 3, unzweifelhaft ergiebt. Ipsum quoque corpus ecclesiae appenticiis et porticibus undique circumcinxit, quae miro atque inexplicabili artificio per parietes et cochleas inferius et superius distinxit. In ipsis vero cochleis et super ipsas ascensoria ex lapide et deambulatoria et

Nachdem im neunten Jahrhundert die Einfälle der Dänen diese Bauthätigkeit unterbrochen hatten, begann im folgenden Jahrhundert unter der friedlichen Regierung Edgars die Herstellung der von ihnen zerstörten Kirchen und Klöster mit solchem Eifer, dass, wie ein Chronist erzählt *), kaum ein Jahr verging, wo nicht ein Kloster gegründet wurde. Diese Bauten werden als prachtvoll gerühmt **), und von einem derselben, der Kirche zu Ramsey, ist uns eine ausführliche Beschreibung hinterlassen, nach welcher auch sie Säulen, Bögen, Kreuzesform und einen Thurm auf der Vierung des Kreuzes hatte. Indessen wurde sie schon fünf Jahre nach ihrer Gründung (974) geweiht, und konnte also schwerlich sehr dauerhaft angelegt sein. Neue Zerstörungen durch wilde Nordlandsfahrer und neue Herstellungen werden dann berichtet. Indessen auch die Dänen waren Christen geworden, Knut, ihr grösster König, begünstigte und beschenkte Klöster und Kirchen, und liess viele neu erbauen oder ausschmücken, und die Sachsenkönige blieben nach wie vor fromm und der Geistlichkeit zugethan. Aber auch diese sächsischen und dänischen Bauten sind mit wenigen unten zu erwähnenden Ausnahmen verschwunden, und wir haben Ursache anzunehmen, dass sie grösstentheils nur in Holz errichtet waren. Jener König Edgar erklärt in einer Urkunde, dass er viele Kirchen hergestellt, deren Schindeln verfault und deren Bretter von Würmern zerfressen waren ***). Bei Knut's vorzüg-

varios viarum anfractos — artificiosissime machinari fecit, ut innumera hominum multitudo ibi existere et ipsum corpus ecclesiae circumdare possit, cum a nemine tamen infra in ea existentium videri queat.

*) Osborn vita Dunstani, p. 170. Die Bischöfe Dunstan, Oswald und Aethelwald sind die Leiter dieser Bauten.

**) Wilh. Malmesb. „Nec degenerabant a decore aedium mores aedificantium."

***) Im Jahre 974. Wilh. Malm. Gesta reg. Angl. ed. Hardy p. 247.

lichstem Werke, der Kirche zu Ashdown, wird es, wie es scheint, als eine seltene Eigenschaft besonders erwähnt, dass sie in Stein und Mörtel ausgeführt sei *), und eine spätere Urkunde desselben Königs wurde, wie sie selbst sagt, in der hölzernen Basilika zu Glastonbury erlassen **).

Wie diese Holzbauten beschaffen gewesen, ist uns nicht näher bekannt; indessen zeigt die einzige erhaltene alte Holzkirche, welche man in England aufgefunden hat, wenigstens einen bemerkenswerthen Umstand. Sie ist nämlich nicht, wie die Holzbauten anderer Gegenden, aus horizontal aufeinander gelegten Balken, sondern aus aufrecht gestellten Eichenstämmen erbaut. Sie lässt also auch vermuthen, dass man in ähnlicher Weise, wo man innerer Stützen bedurfte, sie aus einzelnen Rundstämmen, mithin aus einer säulenartigen Form gebildet habe ***).

Jedenfalls waren diese Bauten der sächsischen Periode weder sehr ausgezeichnet, noch von einer bewussten Eigenthümlichkeit des Styles. Dafür spricht, ausser der bereits früher angeführten Bemerkung des Wilhelm von Malmesbury, in welcher er den Sachsen vorwirft, dass sie bei verschwenderischer Lebensweise in unwürdigen Häusern

*) Chron. Saxon. bei Fiorillo II, 138, und im Glossary of Arch. Oxford 1846, Vol. III, p. 23.

**) In lignea basilica. Wilh. Malm. a. a. O. p. 316. — Man hat zwar geltend gemacht, dass im Domesdaybook, dem bekannten, nach der normannischen Eroberung aufgenommenen Verzeichniss der Ländereien nur bei einer der aufgeführten 1700 Kirchen die Bemerkung hinzugefügt ist, dass sie von Holz sei. Allein dies beweist nichts, da eine Beschreibung oder Schätzung der Architektur nicht im Zwecke dieses Aktenstückes lag.

***) Vgl. die Abbildung der Kirche von Greenstead in Essex in den Vetusta Monumenta Vol. II, tab. 7. Die Stämme haben an ihrem oberen Theile eine Abglättung, welche an Würfelkapitäle erinnert; die Abbildung lässt jedoch nicht erkennen und der Text giebt keine Auskunft, wie dies hervorgebracht ist.

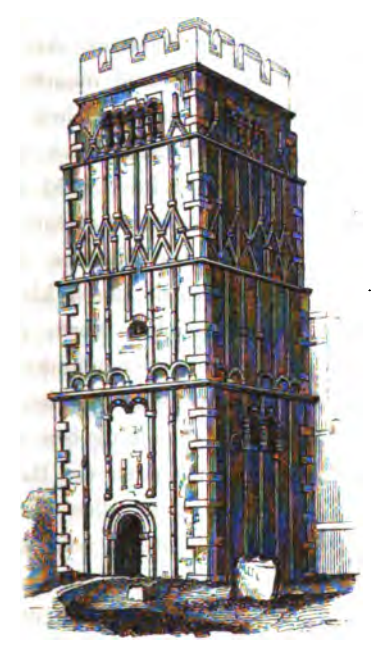
wohnten, die Leichtigkeit, mit welcher schon vor der Eroberung normannischer Styl im Lande Eingang fand. Der genannte Geschichtsschreiber, der sich an vielen Stellen als ein umsichtiger und sorgfältiger Beobachter der Architektur zeigt, erzählt nämlich, dass König Edward der Bekenner die Westminsterkirche als erstes Werk des neuen, jetzt, zur Zeit des Schreibenden im zwölften Jahrhundert, von Allen befolgten Styles erbaut habe *). Dies war aber kein anderer, als der normannische, den Eduard in seiner Jugend, als er sich, vor den Dänen flüchtend, in der Normandie aufhielt, lieb gewonnen haben mochte. Auch bezeichnet der Chronist den Styl der, nach der Eroberung von den normannischen Grossen errichteten Kirchen fast mit denselben Worten, wie jenen Bau von Westminster **).

Indessen aller Eigenthümlichkeit beraubt waren diese sächsischen Bauten dennoch nicht. Zwar lässt sich bei keinem der jetzt erhaltenen Gebäude Englands ein sächsischer Ursprung mit urkundlicher Gewissheit nachweisen, allein es findet sich doch eine nicht geringe Zahl von Werken, bei denen er mit den schriftlichen Nachrichten nicht unvereinbar ist, und deren eigenthümlicher Charakter sich nur durch die Annahme desselben erklären lässt. Die Kirche innerhalb der Burgmauern von Dover, nur als Ruine erhalten, die von Brixworth in der Grafschaft Northampton, dann besonders mehrere Thürme an später

*) Rex Edwardus, quod se moriturum sciret, ecclesiam Westmonasterii — dedicari praecepit. In eadem ecclesia sepultus est, quam ipse illo compositionis genere primus in Anglia aedificaverit, quod nunc paene cuncti sumptuosis aemulantur expensis. Wilh. Malm. a. a. O. p. 385. — Mathaeus Paris († 1295), der dieselbe Bemerkung macht, schliesst sich in der ganzen Wendung so eng an Wilhelm an, dass er wohl keine andere Quelle vor Augen hatte.

**) Videas ubique in villis ecclesias, in vicis et urbibus monasteria novo aedificandi genere consurgere. A. a. O. p. 420.

erneuerten Kirchen in derselben Gegend gehören dahin *). Das Mauerwerk dieser Bauten besteht aus Schiefer und Geröll, das höchst unregelmässig zusammengesetzt, aber durch lange und schmale Rippen von Hausteinen verbunden ist. Oft sind diese Steinblöcke bloss an den Ecken des Gebäudes angebracht, wo dann immer ein senkrecht gestelltes und ein quergelegtes, und also in das Mauerwerk eingreifendes Stück wechseln **), oft aber auch rechtwinkelig oder rautenförmig zusammengestellt, so dass sie eine Art von Wandfeldern bilden, und den Balken in einem Fachwerksbau gleichen. Das vollständigste Exemplar dieses Styles ist der Thurm zu Earls Barton in Northamptonshire. Er besteht aus vier durch Gesimse getrennten Stockwerken, die an ihren Ecken in der angegebenen Weise eingefasst, dann aber auch sämmtlich von senkrechten, in gewissen Intervallen aufgestellten Streifen solcher Steinrippen durchschnitten sind. In dem untersten Stockwerke

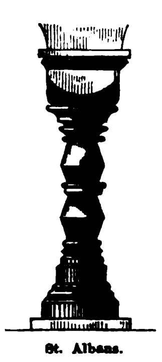


Earls Barton.

*) Verzeichnisse solcher sächsischen Bauten bei Bloxam, Principles of gothic arch. 5. ed., p. 57, Glossary of Arch. I, 326, endlich in den bekannten Werken von Britton, Rikman u. a.

**) Die Engländer benennen hienach diese Bauweise mit dem Namen: Long and short, kurz und lang.

steigen sie einfach von unten bis zum Gesimse, im zweiten sind sie an ihrem Fusse durch kleine Bögen, im oberen dagegen durch rautenförmig gelegte Blöcke verbunden und verstärkt. Fenster und Portale dieser Bauten sind zuweilen mit zwei solchen geraden, im spitzen Winkel an einander gestellten Steinrippen, öfter mit halbkreisförmigen Bögen gedeckt, welche letzte nicht selten in Ziegeln, die den römischen unvollkommen entsprechen, gewölbt sind. Immer aber ist der innere Raum bis zur Spitze des Bogens oder Winkels offen, mithin ohne steinernes Bogenfeld; eine Eigenthümlichkeit, die sich auch in der späteren Architektur erhielt. Die Gewände dieser Portale sind manchmal ganz unverziert, so dass die Steinlagen, aus welchen sie construirt sind, von unten auf ununterbrochen durch den Bogen durchlaufen, oder sie haben ein rohes, bald aus einem behauenen Steinblocke, bald aus mehreren Schieferstücken bestehendes Kämpfergesimse. Die Fenster und Schallöffnungen dieser Thürme sind mehrmals durch kleine Säulen sehr eigenthümlicher Form getheilt, deren Stamm entweder cylindrisch oder mit starker Schwellung gearbeitet, und von mehreren Ringen umgeben ist; eben solche Ringe bilden dann die Basis und das Kapitäl, so dass dieses aus mehreren schmalen, bald mehr, bald weniger vortretenden tellerartigen Steinblöcken besteht, auf deren Spitze ein noch grösserer, die ganze Mauerdicke einnehmender Stein die beiden das Fenster deckenden Bögen trägt. Auch diese Form erinnert an Holzarbeit und sieht mehr aus wie das Werk eines Drechslers oder Schreiners, als wie das eines Steinmetzen.


St. Albans.

Von Sculptur findet sich in allen diesen Bauten keine

Spur, und es ist wahrscheinlich, dass der Schmuck, welchen die Geschichtschreiber an einigen der grössten Kirchen dieser Zeit rühmen, in Malereien, Teppichen oder Metallarbeiten bestanden hat, wie denn bei einem kurz vor der Eroberung ausgeführten Bau ausdrücklich bemerkt wird, dass die Kapitäle, Basen und Bögen mit Stücken von vergoldetem Erze geschmückt seien *). Alle diese Eigenthümlichkeiten deuten also darauf hin, dass diese Bauten einem Volke angehören, welches an Holzbauten gewöhnt war und die an diesen entstandenen Formen auf den Steinbau übertrug.

Nach der Eroberung wurden die Kirchen mit normannischen Geistlichen besetzt, die zum Theil ausdrücklich als Bauverständige bezeichnet werden, wie z. B. Gundulphus, ein Mönch aus Caen, der die Kathedrale von Rochester, und Paulus, des Lanfrancus Neffe, der die Klosterkirche von St. Albans neu erbaute, endlich der berühmte Lanfrancus selbst, der von der Abtei zu St. Stephan in Caen, wo er den Bau der unter seiner Leitung begonnenen Kirche unvollendet verliess, auf den erzbischöflichen Stuhl von Canterbury gelangte. Ohne Zweifel brachten sie auch in der Steinarbeit erfahrene Mönche mit sich herüber. Lanfrancus fand bei seiner Ankunft (1070) den Dom von Canterbury nach einem Brande in Trümmern liegend; er begann sogleich mit grosser Energie den Neubau, aber er vermehrte auch gleichzeitig die Zahl der Mönche um hundert. Man kann fast mit Gewissheit annehmen, dass er sie aus der Normandie nahm, und bei ihrer Auswahl auf

*) Bei dem in den Jahren 1062 — 1066 ausgeführten Bau der Abteikirche zu Waltham: Venusto enim admodum opere ecclesiam a fundamentis constructam laminis aereis, auro undique superducto capita columnarum et bases flexurasque arcuum ornare fecit mira distinctione. De Invent. S. Crucis Waltham. ap. Michel, Chron. Angl. Norm. Vol. II, p. 332. Glossary III, p. 30.

die von ihm beabsichtigten umfassenden Bauten rücksichtigte. Von der Kirche, die er hierauf in sieben Jahren vollendete, ist zwar fast nichts auf uns gekommen, aber wir wissen durch genaue Beschreibungen, dass sie in der Pfeilerzahl, in den Dimensionen und in anderen Eigenthümlichkeiten mit der Stephanskirche von Caen übereinstimmte. Wir sehen also den Einfluss der Normandie hier überall vorwaltend. Auch ergiebt sich aus einer anderen Thatsache, dass diese normannischen Bauleute und Steinarbeiter eine Schule bildeten, welche sich bleibend erhielt. Schon etwa zwanzig Jahre darauf liess nämlich der Prior Ernulf (um 1096) den Chor dieses älteren Baues abbrechen, um ihn durch einen sehr viel grösseren zu ersetzen. Dabei wurde denn auch die bestehende Krypta weiter nach Osten fortgeführt. Diese vergrösserte, also die Arbeit aus Lanfranc's und die aus Ernulf's Zeit umfassende Krypta ist nun noch jetzt erhalten, allein wir finden darin keine erheblichen Verschiedenheiten der Technik oder des Styls und haben daher Grund, anzunehmen, dass während dieser Zeit noch keine Veränderung entstanden war *).

Ein eigensinniges Festhalten an den Traditionen der Heimath fand indessen keineswegs statt, wie wir an einem anderen Gebäude erfahren. Als der schon erwähnte Mönch Paulus, der Neffe Lanfranc's, zum Abt von St. Albans ernannt wurde, fand er diese seine Kirche in schlechtem Zustande, dabei aber vielfache Materialien, welche seine beiden sächsischen Vorgänger Behufs des beabsichtigten aber noch nicht begonnenen Neubaues aus der benachbarten römischen Stadt Verulamium herbeigeholt hatten. Er schritt mit Hülfe seines mächtigen Oheims sogleich zum Werke

*) Vergl. die gründlichen Untersuchungen in dem vortrefflichen Werke von Willis, the architectural history of the cathedral of Canterbury. London 1845, S. 63 bis 69.

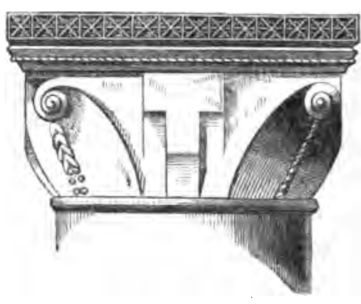
und begann den Bau einer grossartigen Kirche, die erst im Jahre 1116 ihre Weihe erhielt. Für die Dauerhaftigkeit war so gründlich gesorgt, dass ein späterer Abt, der am Ende des zwölften Jahrhunderts Verschönerungen begann, das Mauerwerk fast unzerstörbar fand, wie dies ein nahestehender Geschichtschreiber, Mathaeus Paris, Mönch desselben Klosters, berichtet *). Es war also nicht eine eilfertige, oberflächliche Arbeit. Dies erkennen wir auch an den noch erhaltenen umfangreichen Theilen jenes alten Baues. Es sind gewaltige schmucklose Pfeiler, mit eckiger Abstufung des Grundrisses, ohne Halbsäulen, mit einfach abgefasetem, unverziertem Gesimse; darüber ein offenes Triforium mit getheilten Oeffnungen, bei denen man die sächsischen Säulchen aus dem älteren, damals abgebrochenen Gebäude benutzt hat. Man sieht, wie die Erbauer sich den Umständen fügten; sie beschränkten sich auf die Form, welche dem vorhandenen Material entsprach, und nahmen keinen Anstand, auch die sächsischen Fragmente zu verwenden **).

Aber auch wo solche äussere Veranlassung fehlte, finden wir nicht, dass die Eroberer die in der Normandie gebrauchten Formen ohne Weiteres anwenden. Jener Gundulphus, welcher zum Bischof von Rochester ernannt wurde, war auch der Kriegsbaumeister des Eroberers; von ihm stammt der s. g. weisse Thurm im Tower

*) Er fand: murum frontis ecclesiae veteribus tegulis et coemento indissolubili compactum.

**) Kritische Untersuchungen, durch welche die frühere Meinung, welche diese älteren Theile der sächsischen Zeit zuschrieb, widerlegt und die sehr interessante Geschichte des Baues auch in seinen späteren Theilen festgestellt ist, findet man in Buckler, History of the abbey church of St. Albans, London 1845, Abbildungen in dem durch die archäologische Gesellschaft herausgegebenen Foliowerke: Some accaunt of the Abbey church of St. Albans.

zu London, dessen Kapelle noch jetzt erhalten ist. Sie ist dreischiffig und mit einem Tonnengewölbe bedeckt, das nicht im Keilschnitt, sondern aus kleinen keilförmigen, durch Mörtel verbundenen Steinen zusammengesetzt ist. Besonders merkwürdig aber ist, dass die Pfeiler schon die für den englisch-normannischen Styl charakteristische, auf dem Continent und namentlich in der Normandie unbekannte Form schwerer Rundsäulen haben. Auch die Knäufe derselben sind abweichend von denen der Normandie, weder korinthisirend, noch würfelförmig, sondern, wie es diese Pfeilerform mit sich bringt, niedriger, und erinnern nur durch die Voluta und das Klötzchen, das hier freilich eine andere Bedeutung hat, an die korinthisirende Form. Ueber die Ursachen, welche zur Annahme dieser Pfeilerform führten, können wir nur Vermuthungen aufstellen. Höchst wahrscheinlich ist es aber, dass die bei den sächsischen Bauten hergebrachte Verwendung von kleinen und unregelmässigen Bruchsteinen dazu veranlasste, indem man aus solchen nicht füglich schlankere Säulen hervorbringen konnte. Die Normannen behielten, wie auch das Tonnengewölbe der erwähnten Kapelle zeigt, die Verwendung solcher Steine bei, an welche die einheimischen Arbeiter gewöhnt waren, und umgaben nur die hergebrachten Rundpfeiler statt mit Mörtelbewurf mit behauenen Steinen.



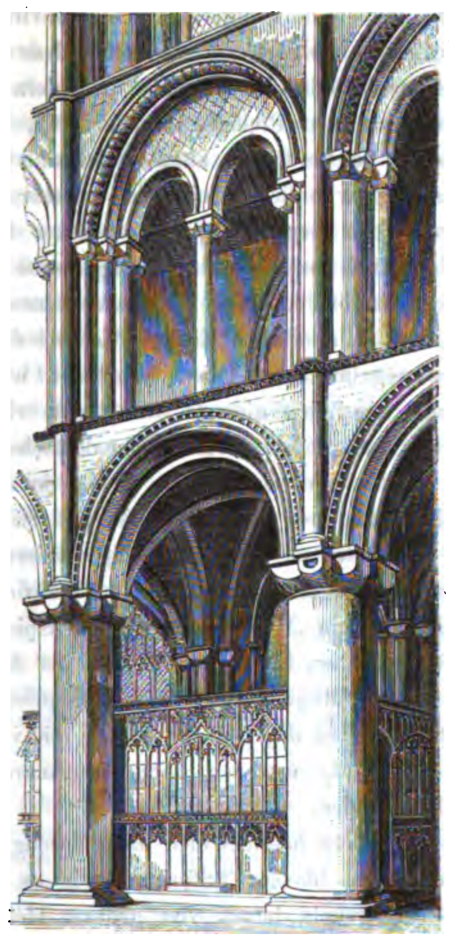
White tower, London.

In den ersten Jahren nach der Eroberung gestattete die Unruhe der Zeiten wohl nur selten die Errichtung grosser Gebäude. Erst unter der Regierung des Wilhelm

Rufus, als die normannischen Inhaber geistlicher und weltlicher Güter zu vollständigem und sicherem Besitze gelangt waren, erwachte ihre altnormannische Prachtliebe und Baulust. Fast alle Kirchen wurden nun erneuert, die sächsischen bis auf einzelne Theile völlig vertilgt. Während dieser Zeit bildete sich auch der eigenthümliche, aus continentalen und einheimisch brittischen Elementen gemischte Styl aus, den die Engländer den *normannischen* nennen. Wir kennen ihn noch sehr wohl, seine gründliche Dauerhaftigkeit hat den Einflüssen der Zeit und der Baulust der späteren Jahrhunderte Widerstand geleistet. Abgesehen von vielen Kloster- und Pfarrkirchen haben von den zwei und zwanzig jetzigen Kathedralen noch fünfzehn mehr oder weniger bedeutende normannische Theile, manche lassen noch das ganze Gebäude, wenn auch mit späteren Veränderungen und Verkleidungen erkennen.

Der Grundplan war dem der continentalen Bauten gleich, ein Langhaus mit niedrigeren und zwar meist ziemlich schmalen Seitenschiffen, ein Kreuzschiff, der Chor mit einer Vorlage und halbkreisförmiger Apsis, kleine Nischen auf der Ostseite des Kreuzes, gewöhnlich bei bedeutenderen Kirchen eine Krypta. In der Ausführung zeigen sich mehr die localen Eigenthümlichkeiten. Die Mauern sind von gewaltiger Dicke, auf beiden Seiten von wohlbehauenen und geglätteten Quadern, dazwischen mit kleinen Steinen ausgefüllt, die Pfeiler in gleicher Weise auffallend stark, entweder als Rundpfeiler oder mit einer Annäherung an die normannische Form aus viereckigem Kern mit mancherlei Halbsäulen oder Segmenten schwererer Rundsäulen verbunden, einige Male auch als achteckige Stämme. Die Verhältnisse dieser Rundsäulen sind so abweichend von der continentalen Form, dass sie bisweilen nicht viel mehr als den doppelten Durchmesser ihrer Dicke als Höhenmaass

haben. Die Basis besteht fast immer nur aus einem schmalen Wulst mit oder ohne einen Ring, die attische Basis ist aufgegeben, die Kapitäle sind niedrig und von geringerer Bedeutung als auf dem Continent. Das Verhältniss der Kapitälhöhe zum Durchmesser der Säule, das aus der römischen Architektur in die französisch-normannische übergegangen war, konnte hier nicht beibehalten werden; es würde bei der ungeheuren Dicke der Säulenstämme unförmlich geworden sein. Man konnte daher nur eine Art Kapitälgesims brauchen, welches die Rundung des Stammes in die viereckigen Formen des darauf gelegten Mauerstücks überleitete. Das geschah dann aber freilich in ziemlich roher, unorganischer Weise. Der Scheidbogen besteht fast immer aus einem einfachen Mauerausschnitt mit eckigem Profil und einem schmaleren aber immerhin noch sehr mächtigen Unterfangsgurt in der Mitte der Mauerdicke; die grosse Breite der Mauer machte diese Form nothwendig. Der Grundfläche dieses Mauerstücks musste also das Kapitälgesims entsprechen, man musste Decksteine erhalten, welche den Gurt und die Ecken des Bogens trugen, und stützte diese wiederum auf einzelne würfelartige Kapitäle, die dann freilich oft sehr unmotivirt, wie rohe Kragsteine, über dem runden Stamm hervortreten. Zuweilen scheint es, als habe man trotz der runden oder achteckigen Form des Stammes, die Anordnung der Kapitäle von dem gegliederten Pfeiler mit viereckigem Kerne beibehalten. So besteht das Gesammtkapitäl in der Kathedrale zu Norwich aus vier breiteren vortretenden und vier kleineren den Ecken entsprechenden, in der zu Peterborough aus acht ähnlich gestellten, aber gleichen Würfeln. Von dieser primitiven und rohen Anordnung aus gelangte man dann zu etwas milderen Formen. So sind in der Kathedrale zu Durham die vier Eckwürfel schräg gestellt, so dass sie mit den vier



Kath. v. Peterborough.

vortretenden Kapitälen ein Achteck beschreiben, dass also dem Rundstamme etwas besser entspricht. Weiterhin verkleinerte man die Würfel, gab ihnen die Gestalt des gefältelten Kapitäls, und liess nun das ganze Gesims aus einem Kranze solcher verkleinerten Kapitäle bestehen, woraus sich denn mit Leichtigkeit andere Verzierungen dieses Ka-

pitälgesimses bildeten. Einigermaassen motivirt und gemildert wird diese rohe Form dadurch, dass selten die ganze Reihe aus Rundsäulen besteht *), sondern dass diese mit zusammengesetzten Pfeilern wechseln **), oder dass sogar durchweg solche Pfeiler angewendet sind ***), allein auch dann sind gewöhnlich wenigstens einzelne Seiten des Pfeilers mit flachen Segmenten ebenso dicker Säulen besetzt, so dass auch an ihnen das Unorganische jener Kapitälform bestehen bleibt. Eine sehr bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit ist nun eben dieser Wechsel der Pfeilerform. Eine regelmässige Wiederkehr der wechselnden Formen findet eigentlich niemals statt, eine rhythmische Abtheilung des Langhauses, wie in den deutschen Kirchen, wird daher nicht dadurch erreicht. Selbst in der Kathedrale von Durham, wo wirklich Pfeiler und Säulen alterniren, sind die letzten so verschiedenartig verziert, dass ihre Gleichheit nicht jene günstige Wirkung hervorbringt. Es ist eine reine Freude am Mannigfaltigen, ein Spiel mit dem Wechsel, das mit dem Ernst, der sich in der Massenhaftigkeit und Schwerfälligkeit der Glieder ausspricht, sonderbar contrastirt. Selbst da, wo alle Pfeiler mit viereckigem Kern construirt sind, wechselt doch die Anordnung der angelegten Rundsäulen.

Ueber den Pfeilern befindet sich dann durchgängig eine Empore, nicht ein blosses Triforium, wie es schon St. Trinité in Caen gehabt hatte, von grosser Höhe, mit je

*) Wie dies doch unter den älteren Bauten des Styls in St. Botolph zu Colchester, in der Abteikirche von Malmesbury, in St. John in Chester, in der Rundkirche von Cambridge, in den Kreuzarmen des Doms zu Peterborough der Fall ist.

**) So in d. Kath. v. Durham, in Waltham (Britton, Arch. Ant. III, S. 26 ff.), Lindisfarne (IV, 52), S. Peter in Northampton (II, 13. V, 179).

***) So in Binham (Britton a. a. O. III, 80), und im Langhause der Kathedralen von Peterborough, Ely und Rochester.

einer, meist ungetheilten Bogenöffnung über jedem Scheidbogen, durch welche der Blick ungehindert auf das Sparrenwerk der Seitendächer fällt. Diese Oeffnungen sind mit mehreren starken Würfelsäulen besetzt. Eben solche Säulen waren dann auch als drittes Stockwerk vor den Oberlichtern *) angebracht.

Krypten und Seitenschiffe, auch wohl der Chor waren mit Kreuzgewölben bedeckt, das Mittelschiff dagegen mit einer Holzdecke versehen, die mit Malerei und Vergoldung reich geschmückt wurde. Man legte Werth auf diesen Schmuck **). Im Jahre 1147 wurde zwar, nach der Angabe eines fast gleichzeitigen Chronisten, eine der grösseren Kirchen, der Dom zu Lincoln, in Steinen überwölbt ***), sollte indessen diese Nachricht nicht bloss auf die Seitenschiffe zu beziehen sein, wie es wahrscheinlich ist, so blieb jedenfalls dies Beispiel ohne Nachahmung; erst mit dem gothischen Style wurde die Wölbung allgemeiner, und selbst da wurde die

*) Welche indessen in den meisten Fällen später verändert sind. Die Kirche zu Waltham gibt noch ein Beispiel der älteren Anordnung.

**) Im Dom zu Canterbury, welchen Lanfranc anfing und Anselm fortsetzte, war, wie Gervasius bemerkt, coelum ligneum egregia pictura decoratum. Die Malerei war so bedeutend, dass sie zufolge Wilh. v. Malmesbury (de Gest. Pontif. Angl. p. 133) die Augen des Beschauers aufwärts zog (picturae quae mirantis oculos trahunt ad fastigia lacunaris). An einigen der erhaltenen alten Holzdecken bemerkt man noch jetzt die Ueberreste dieser Ausschmückung, z. B. in der Kathedrale von Peterborough, in der Abteikirche von St. Albans u. a. a. O.

***) Giraldus Cambrensis (geb. 1145) in seiner Lebensbeschreibung der Bischöfe von Lincoln sagt es ganz bestimmt: Alexander ecclesiam Lincolniensem, casuali igne consumptam, egregie reparando lapideis firmiter voltis primus involvit. Dass diese Herstellung nicht nach dem Brande von 1124, sondern erst nach dem von 1141 und zwar zwei Jahre nach der im J. 1145 unternommenen Reise des Bischofs Alexander erfolgte, sagt Rich. v. Hoveden p. 280 (Gloss. III, ad ann. 1146). Schon Gally Knight hält die Autorität des Giraldus nicht für ausreichend, um eine Ueberwölbung des Mittelschiffs hier in so früher Zeit anzunehmen.

Balkendecke in England mehr als in anderen Ländern angewendet. Sehr auffallend ist es nun, dass dennoch an den Pfeilern der Kathedralen zu Ely, Peterborough und Winchester Halbsäulen vom Boden auf, in anderen Kirchen selbst bei Rundsäulen von den zu diesem Zwecke eingerichteten Kapitälen Dienste bis nach oben hinaufgeführt sind, obgleich in allen diesen Kirchen noch jetzt die Holzdecke, zum Theil die alte, besteht. Dass hier Kreuzgewölbe beabsichtigt seien, ist bei der Menge dieser Fälle durchaus unwahrscheinlich; man kann daher nur annehmen, dass man eine solche Stütze für die Querbalken dienlich hielt *), oder dass man die Form, die man in der Normandie bei der dort schon aufkommenden Wölbung anwandte, hier ohne Zweck nachgeahmt hat. Jedenfalls ist hier wieder ein Beweis, wie wenig die constructive Tendenz, die sich in der Normandie schon ausgebildet hatte, mit den Normannen nach England überging.

Man kann sich nach dieser Schilderung der einzelnen Glieder eine Vorstellung von der Wirkung machen, die das Innere dieser Kirchen hervorbringt. Ein freies, erhebendes, aufstrebendes Element ist überall nicht darin, Gewölbe fehlen, die Decken liegen schwer auf dem Raum, die dicken, verhältnissmässig kurzen Säulen steigen mühsam empor; die Horizontallinie herrscht vor. Es kommt dazu, dass, wie schon im Grundrisse der freie Raum im Verhältnisse zur Mauermasse beschränkt, so auch die Höhe an sich und im Verhältnisse zur Breite und besonders zur Länge eine geringe ist **). Vergegenwärtigt man sich

*) In der Prioreikirche zu Binham (Britton a. a. O. III, 80) scheint diese Absicht unverkennbar, da zwei solcher Dienste neben einander angebracht sind, auf denen der Balken ruhet.

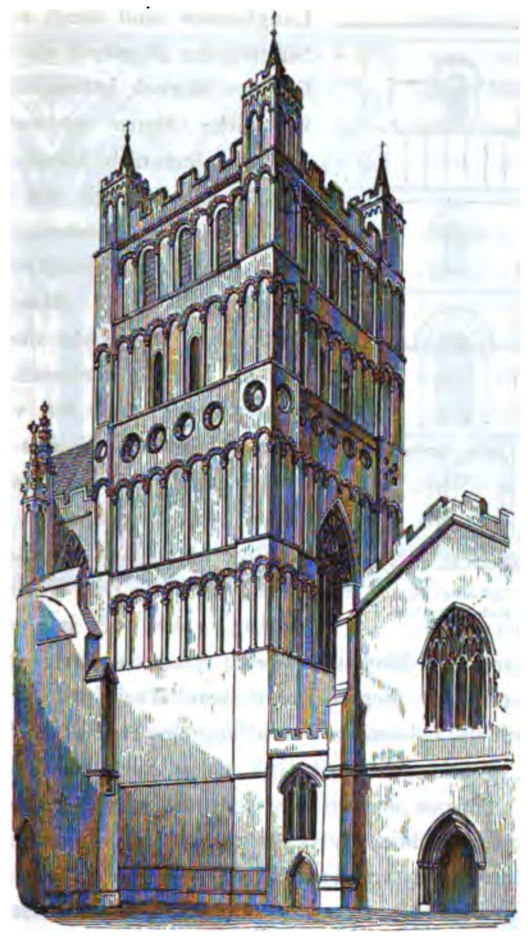
**) Im Dom zu Gloucester hat das Kreuzschiff nur eine Höhe von 56, das Schiff von 67 Fuss bei einer Länge (ohne die später angebaute Lady Chapel) von 314, und einer Mittelschiffbreite von 41 engl. Fuss.

daher das Ganze, die schwere Form der gewaltigen Pfeiler und Säulen, welche durch ihre Mannigfaltigkeit noch mehr auffällt, die breiten, runden Oeffnungen der Empore, die dichtgestellten Würfelknäufe, die eckig geschnittenen, die ganze Mauerdicke zeigenden Bögen, die gerade Decke, welche die emporstrebenden Dienste abschneidet, das schwache Licht kleiner Fenster in breiten Wänden, so erhält man den Eindruck des Schwerfälligen, Finsteren, Drückenden. Während diese Massenhaftigkeit und Schwerfälligkeit auf einen Zustand primitiver Rohheit hinzudeuten scheint, ist aber die Arbeit meistens eine sehr saubere und sorgfältige. Der Stein ist scharf behauen, die Details sind mit Festigkeit ausgeführt, überall zeigt sich Ueberlegung und Fleiss, nirgends Leere und Mangel, keine Stelle des Raums ist unausgefüllt geblieben. Die Höhe der Wand ist in drei Stockwerke getheilt; über dem Sims der Arcaden öffnet sich die Empore, gewöhnlich zwar mit ungetheilten Oeffnungen, aber reichlich mit Säulen besetzt, darüber die Oberlichter wiederum mit einer freistehenden Arcatur ausgestattet. Selbst an der Aussenwand der Seitenschiffe sind häufig noch unter den Fenstern blinde Arcaden angebracht; man findet, etwa in einer Vorhalle unter dem Thurm, wohl fünf Stockwerke verschiedenartig behandelter Arcaden übereinander *). Zwar sind die Theile, welche nach constructiver Regel sich vorzugsweise zur Ornamentation eigneten, Kapitäl, Basis, Gesimse, schmucklos und in derber Einfachheit gehalten; dafür aber verbreitet sich eine decorative Sculptur über alle freigelassenen Stellen. Rauten, Schuppen, Dreiecke füllen die Wandflächen, und geben

*) So in der Vorhalle des Doms von Ely, wo unten eine einfache Bogenstellung, darüber eine von Kreuzungsbögen, dann eine von gekuppelten Säulen, dann neben den Fenstern wieder gekreuzte Bögen, endlich darüber noch eine Zwerggallerie angebracht sind.

ihnen das stahlblinkende *) Ansehen einer Rüstung, Zickzack oder Zinnen fassen die Bögen ein, gewundene Kanellüren dicht gedrängt oder in weiteren Zwischenräumen umziehen den schwerfälligen Säulenstamm oder durchschneiden sich auf seiner Fläche zu rautenförmigen Feldern. Nichts ist leer, nichts ungeschmückt gelassen, aber gerade dieser Reichthum wird erdrückend, erhöht das Gefühl des Lastenden. Dazu kommt die Art dieser Ornamentation. Sie ist dem Principe nach der in der Normandie herrschenden verwandt, aber doch näher bestimmt, eigenthümlicher. Sie bildet den directen Gegensatz gegen die constructiven Theile; während in diesen das Senkrechte, der Kreis und der Cylinder ausschliesslich in Anwendung kommen, ist hier das Diagonale, Widerstrebende, Unarchitektonische ebenso ausschliesslich im Gebrauch. Alle diese Ornamente sind nicht etwa flach behandelt, sondern tief geschnitten, kräftig heraustretend, sie machen sich neben jener massiven Architektur geltend; sie nehmen derselben den Eindruck des Rohen, aber sie heben das Schwere und Trübe nur noch mehr hervor. Sie modificiren jenen ersten Eindruck dahin, dass das Finstere und Drückende nunmehr als eine schwerfällige, aber ernste und mächtige Würde erscheint, in die dann doch eine kriegerische Derbheit, ein ritterliches Element hineinspielt. Wir lernen allmählig jene sonderbaren, irrationalen und unorganischen Formen verstehen, ihre Mängel sind nicht zwecklos, sie haben Consequenz, wenn auch keine architektonische, so doch eine poetische; sie beabsichtigen eine Wirkung und bringen diese hervor.

*) Ich entlehne diesen Ausdruck von Osten, der ihn bei Gelegenheit seiner Beschreibung der Bauten der Normandie gebraucht (Wiener Jahrb. 1845). Er findet jedoch weniger auf die älteren Theile der Bauten von Caen, als auf den englisch-normannischen Styl Anwendung.



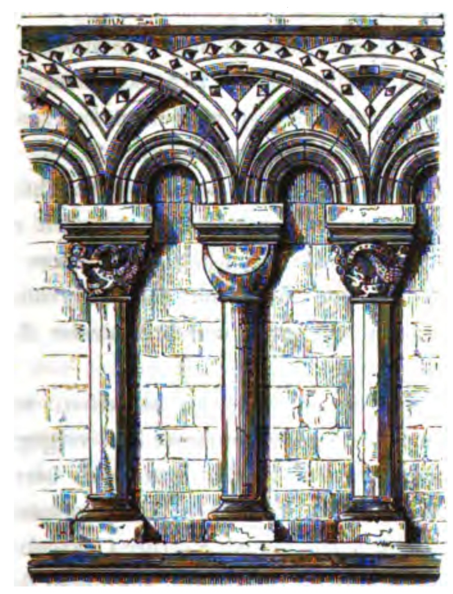
Thurm d. Kath. v. Exeter.

Im Aeusseren tritt mehr das derbe, kriegerische Element, als das Trübe und Düstere hervor; die gewaltigen Flächen der Wände, die wiederkehrenden breiten, rundbogigen Fenster, die schweren, viereckigen mit reichem Schmuck bedeckten Thürme, alles giebt den Eindruck des Soliden, Massenhaften, Unzerstörbaren. Die Wände des



Kath. v. Durham.

Langhauses sind durch schwache Strebepfeiler abgetheilt; die schwerlich den Zweck hatten, die ohnehin dicke Mauer zu verstärken, die aber doch nicht blosse Wandstreifen bilden, wie die Lisenen der deutschen Bauten, sondern schon merklich hervortreten und oben mit einer Abschrägung schliessen. Zwischen ihnen stehen die Fenster vereinzelt, unverziert, oder doch nur von einer etwas breiteren blinden Arcade umgeben. Der Bogenfries kommt selten vor, mehr oder weniger kräftige Kragsteine stützen das Dachgesimse. Die Portale sind niedrig, aber oft mit mehreren zurücktretenden Säulen und reich verzierten Archivolten ausgestattet. Das Bogenfeld ist zum Theil mit Sculpturen, etwa mit der bekannten Darstellung des Heilandes als Weltrichter, geschmückt, oft aber ist es zur Thüröffnung gezogen. Thürme an der Westseite der Kirche scheinen nicht so allgemein üblich gewesen zu sein, wie es das Vorbild der Normandie erwarten liess, dagegen pflegt auf der Vierung des Kreuzes ein Thurm nicht leicht zu fehlen, und zwar ein mächtiger, viereckiger Thurm von bedeutender Höhe, wesentlich verschieden von der kleineren achteckigen Kuppel der rheinischen Bauten. Façaden und Thürme sind besonders reich geschmückt; jene auch wohl durch Sculpturen, meistens aber durch Reihen oder Stockwerke von blinden Arcaden, mit sehr enggestellten, nach Verhältniss des Abstandes schlanken Säulen, die entweder durch



Kath. zu Canterbury.

niedrige, einfache, oder durch hohe, aber immer nur auf der dritten Säule sich senkende und daher einander durchschneidende halbkreisförmige Bögen verbunden sind. Diese Bogenart (intersecting arches), welche in den normannischen Bauten überaus häufig vorkommt, ist immer oder doch mit äusserst seltenen Ausnahmen so gebildet, dass die Bögen sich förmlich verflechten. Jeder Bogen durchschneidet nämlich zunächst nach dem ersten Drittel seines Laufs denjenigen, welcher sich von der vorhergegangenen auf die nächstfolgenden Säule senkt, in der Art, dass er, wie die Fortsetzung des Musters, mit dem er verziert ist, zeigt, vor ihn vorbeigeht, wird dann aber nach dem zweiten Drittel seines Laufes von dem von der folgenden Säule aufsteigenden Bogen so durchschnitten, dass er hinter demselben bleibt, sein Muster also an dieser Stelle unterbrochen wird und erst jenseits der Breite dieses durchschneidenden Bogens wieder zum Vorschein kommt. Ueberdies sind die Bögen so kräftig gebildet, dass man deutlich sieht, welcher der vorliegende, welcher der dahinter liegende sein soll. Diese Behandlung setzt es ausser Zweifel, dass die Bau-

meister hier nicht an den Spitzbogen gedacht haben, welchen die englischen Archäologen darin zu finden glauben, der aber in der That nicht existirt, da die Schenkel dieser vermeintlichen Spitze nicht mit einander verbunden sind, sondern verschiedenen Halbkreisbögen angehören.

Ausserdem sind die Façaden und besonders die Thürme auf den freibleibenden Stellen der Wand gewöhnlich sehr reich mit mehreren wechselnden teppichartigen Mustern der früher geschilderten Art und zwar mit den effectvollsten und glänzendsten und in kräftigster und brillantester Ausführung verziert.

Um die Entstehung dieses Styls zu begreifen, muss man sich den Zustand des Landes in dieser Zeit vergegenwärtigen. Der Krieg mit den Waffen war rasch beendet gewesen, die Sachsen hatten unterlegen, die Normannen waren Herren des Landes, das sie mit eiserner Consequenz, mit Strenge und Klugheit regierten, dessen Reichthum ihnen zu Statten kam und die Mittel zur Befestigung ihrer Herrschaft darbot. Aber der innere Krieg dauerte noch fort, bis in das dreizehnte Jahrhundert schieden sich die Völkerstämme feindlich von einander, die Normannen hatten das Gefühl gefürchteter und gehasster Sieger, die Sachsen den Schmerz eines unterdrückten Volkes. Selbst Wilhelm von Malmesbury, obgleich schon gemischten, halbnormannischen Blutes, obgleich als Mönch normannischen Oberen durch die Bande der Obedienz und Pietät verpflichtet, obgleich gerecht genug, um die Vorzüge der Normannen und ihre Verdienste um Kirche und Staat freigebig anzuerkennen, bricht noch in tiefe Klagen über die Fremdherrschaft, über die Spaltung des Volkes aus. Walter Scott hat das Bild dieses Zustandes gewiss nicht übertrieben ausgeführt. Es war zunächst eine Gewaltherrschaft der Sieger, welche vor allen Dingen auf ihre Sicherheit denken mussten. Ihre

erste Sorge war daher, gewaltige, unangreifbare Schlösser zu errichten, in welchen sie wohnten, aus denen ihre Mannschaften hervorbrechen konnten, um ihre Befehle auszuführen; die Einrichtung, die Verbesserung dieser Bauten war die eiligste Aufgabe ihrer Bauverständigen. Jener Normanne Gundulph, welcher den Tower von London sowie das Schloss seines neuen Bischofssitzes Rochester erbaute, soll sich besondere Verdienste um diesen Zweig der Architectur erworben haben. Man darf diese Schlösser, von denen noch so manche erhalten sind, nicht mit den Burgen, wie wir sie auf deutschem Boden finden, vergleichen. Sie unterscheiden sich ebensoweit von ihnen, wie die Macht der englischen Barone, die über weite Landstriche geboten, von der Dürftigkeit eines deutschen Raubritters oder Landedelmannes, von welcher noch im sechszehnten Jahrhundert Ulrich von Hutten uns ein so lebendiges und fast komisches Bild giebt. Sie zeigen einen geordneten, wenn auch gewaltsamen Zustand und beweisen die Klugheit und Civilisationsfähigkeit, welche die Normannen auszeichnete. Sie finden ihres Gleichen erst später in den Schlössern, welche die deutschen Ritter in Preussen im vierzehnten Jahrhundert unter einigermaassen ähnlichen Verhältnissen errichteten. Von den äusseren Befestigungen, von Wall und Graben und was sich daran anschloss, von Wirthschaftsgebäuden und kleineren Wachtthürmen zu sprechen, liegt ausserhalb meiner Aufgabe. Es kommt mir nur auf den Kern dieser Herrensitze an, auf das eigentliche Schloss, die Citadelle, den Keep-tower nach englischem Sprachgebrauch. Er besteht immer in einem gewaltigen hohen Thurm, runder oder viereckiger Gestalt, von felsdicken Mauern, durch Mauerstreifen verstärkt. Den Eingang gewährt eine Treppe, die nicht von vorn gegen die Mauer, sondern an der Wand entlang hinaufführt, damit sie bei

etwanigem Angriffe leichter von den oberen Fenstern aus beschossen oder durch Steinwürfe erreicht werden könne. Auch ist sie oft mit einer durch eine Fallbrücke zu deckenden Unterbrechung versehen, und nur durch einen Corridor mit dem Inneren verbunden. Das unterste Stockwerk hat keinen Zugang von aussen *), man muss jene äussere Treppe hinauf, eine innere hinuntersteigen, um dahin zu gelangen, auch ist es nur durch kleine, verengte Oeffnungen beleuchtet. In den darüber gelegenen Räumen, in die man durch die Freitreppe zunächst gelangt, war der Aufenthalt der Mannschaft und Dienerschaft des Schlosses. Jm dritten Stockwerke, nun schon in bedeutender Höhe über dem äusseren Erdboden, befand sich die Herrenwohnung, in der Mitte mehrere Säle oder doch ein grosser Saal mit mehreren Abtheilungen, welche nicht durch eine feste Mauer, sondern damit die stärkere Beleuchtung der einen auch der anderen zu Statten komme, durch Arcaden getrennt waren, die dann auf jenen wohlbekannten kräftigen Rundsäulen ruheten, und deren Bogenöffnungen mit den bekannten Ornamenten geschmückt waren. Dieser Saal von grossen Verhältnissen, wohl 20 Fuss hoch, war mit Balkendecken versehen, während in der Mauerdicke kleinere überwölbte Gemächer und Gänge, sowie die zur Verbindung der Stockwerke erforderlichen Treppen angebracht waren. Darüber endlich befand sich noch ein viertes Stockwerk mit weiteren Oeffnungen, aus welchem die Vertheidigung durch Wurfmaschinen bewirkt werden konnte. In der Mitte des Gebäudes war für Rauchfänge, auch für einen Brunnen gesorgt, der in allen Stockwerken zugänglich war. Der weisse Thurm im Tower von London, die Burgen von Rochester, Guildfort (Surrey), Gainsborough (Yorkshire)

*) Wo sich eine von aussen abwärts führende Thüre findet, ist sie später eingebrochen.

und andere *) sind Beispiele solcher normannischen Keeptowers. Bei dem Reichthum und der Prunklust dieser normannischen Grossen fehlte es dann aber auch nicht an ausgedehnteren Schlössern, in denen architektonischer Schmuck mannigfache Stellen fand. Das Schloss von Durham, obgleich in späteren Jahrhunderten verändert, enthält noch eine prachtvolle, mit complicirter normannischer Ornamentation ausgestattete Thür, und in einem oberen Stockwerke eine nach dem Hofe zu gehende offene, ebenfalls reichgeschmückte Säulenhalle. Die Decoration war daher hier in unmittelbarer Beziehung zu den festungsartigen Formen und zu dem kriegerischen Leben gebracht.

Das Land war aber nicht bloss an die normannischen Ritter, sondern auch an normannische Priester übergegangen. Bischöfliche und klösterliche Würdenträger wurden nur aus ihnen genommen, die Sieger durften die Besiegten auch hier nicht im Besitze lassen. Die Politik der Könige brachte es mit sich, dass sie dahin strebten, entschlossene, thatkräftige, im Nothfalle auch zum Kriege bereite Männer an die Spitze dieser mächtigen Institute zu stellen. Bei dieser Lage der Dinge mussten die geistlichen Sitze, selbst die Kirchen, gegen etwanige Angriffe gesichert werden. Darauf zielten auch die geistlichen Einrichtungen hin. Abweichend von dem Herkommen des Continents, wo die Mönchsorden gewöhnlich mit den Bischöfen wetteiferten und stritten, waren hier die Bisthümer mit Benedictinerklöstern verbunden. Die Dome erhielten dadurch gleichsam eine zahlreiche geistliche Besatzung, sie unterlagen der klösterlichen Clausur und erlangten dadurch das Recht, sich sorgfältig nach aussenhin zu verwahren. Der Palast des Bischofs, die Wohnungen der Domherren und der Mönche, alle die Räumlichkeiten, welche die Lehrzwecke und die Lebensbedürf-

*) Britton, Arch. Ant., Vol. IV.

nisse eines grossen Klosters mit sich brachten, bildeten mit der Kirche ein Ganzes, das viel weitläufiger wurde, als die Domstifter auf dem Continent.

Noch jetzt sind solche Kathedralanlagen an mehreren Orten erhalten, in Wells fast ganz, in Norwich ziemlich vollständig, in Canterbury, in Salisbury grossentheils; fast überall erkennt man den Raum, den sie einnahmen, an den grossen Rasenplätzen, welche jetzt die Kirche umgeben, an den vereinzelten Ueberresten von Kreuzgängen, Treppen, Domherrenwohnungen, die sich unter den später angebauten Privathäusern durch die derben und bizarren Formen des normannischen Styles auszeichnen, an den mächtigen, festungsartigen Thoren, die bei der Umwandlung der übrigen Gebäude stehen geblieben sind, und die Gränzen andeuten. Bei der Mehrzahl der Kathedralen sind solche Thore noch vorhanden, das von Bristol (St. Bartolomewsgate) ist durch seinen reichen, spätnormannischen Styl bekannt. An diesen Aussenwerken war eine kriegerische Ausstattung ganz am Platze; aber auch die inneren Gebäude tragen denselben wehrhaften Charakter, wir finden sie oft mit Zinnen versehen, meist in burgartiger Architektur. Selbst die Kirchen sind davon nicht ausgenommen; ihre starken Mauern und unerschütterlichen Pfeiler, die kleinen Dimensionen der Portale scheinen darauf hinzudeuten, dass man auch bei ihnen daran dachte, dass sie möglicher Weise den letzten sichersten Zufluchtsort bilden könnten. Besonders aber macht sich dieser kriegerische Geist in der Ornamentation geltend. Der Zinnenfries, die Schuppen, welche nicht etwa flach, sondern wie aus einzelnen schräg aufeinandergelegten Theilen zusammengesetzt erscheinen, der Zickzack und die mannigfaltigen Umbildungen dieses Ornamentes geben alle Reminiscenzen an Bewaffnung, oder doch den Ausdruck des Trotzigen, der durch die kräftige, kecke Ausführung

dieser Ornamente noch verstärkt wird. Die gedrängten und daher schlank erscheinenden Säulen der Wandarcaden mit den kurzen, darauf ruhenden Bögen, dann wieder jene kreuzweise verschlungenen Bögen verrathen eine Ueberfülle der Kraft, die wie zum Schutze dicht gesammelt ist. Auch das Vorherrschen der Horizontallinie giebt den Gebäuden ein, wenn auch nicht gerade kriegerisches, so doch weltliches Ansehen. Man wird durchweg daran erinnert, dass die Architektur sich hier unter ganz anderen Verhältnissen ausbildete, wie auf dem Festlande, dass sie ihre ersten Studien, ihre ersten Erfahrungen nicht an Kirchen, sondern an Schlössern und Burgen gemacht hatte. Auch dort hielt man es im Mittelalter meistens für nöthig, die Dombezirke und die grösseren Klöster durch starke Mauern und andere Befestigungen gegen einen feindlichen Ueberfall oder einen Aufstand der Bürger zu sichern *); aber dies hatte auf den Styl der kirchlichen Architektur keinen Einfluss. Hier dagegen, wo auch die geistlichen Institute im feindlichen Lande entstanden, wo sie auf den Ausbruch eines Krieges gerüstet sein mussten, mischten die kriegerischen Gefühle sich in die Entwickelung der Formen, und gaben selbst der Ornamentation ein trotziges, imponirendes Ansehen.

Theils aus dieser weltlichen Tendenz, theils aus der erwähnten klösterlichen Einrichtung der Kathedralen ergeben sich dann auch andere Eigenthümlichkeiten des englischen Styles, die sich zwar erst allmälig, aber noch vor dem Schlusse dieser Epoche ausbildeten. Anfangs hatte man, wie erwähnt, den Chor der Kirchen, ganz wie in der Normandie, aus einer kurzen Vorlage und einer halbkreisförmigen Apsis gebildet. Sehr früh aber begann man schon jener Vorlage eine grössere Ausdehnung zu geben,

*) Beispiele solcher Befestigungen giebt Albert Lenoir, Architecture monastique, 1852, p. 57 ff.

um dadurch für die bedeutende Zahl der Mönche Raum zu gewinnen. Man hat berechnet, dass unter vierzehn Kirchen der früheren Zeit nur drei eine Chorlänge von zwei, eben so viel eine von drei, acht aber eine von vier oder fünf Arcaden erhalten hatten *). Bald reichte aber dies für die Kathedralen, wo Chorherren und Mönche gesonderte Plätze brauchten, nicht mehr aus. Man vergrösserte daher die Chöre noch bedeutend mehr, und gab ihnen als Erweiterung ein zweites Kreuzschiff. Die erste Anlage dieser Art, von der wir wissen, ist jener schon erwähnte Chor, den der Prior Ernulf um 1096 der von Lanfranc erbauten Kathedrale von Canterbury hinzufügte. Hier erhielt der Chor, die Apsis mit ihrem Umgange ungerechnet, schon neun Pfeiler auf jeder Seite, und dabei ein zweites Kreuzschiff **). Durch diese grosse Länge und besonders durch die Wiederholung des Kreuzschiffes war aber die einfache Kreuzform und die rhythmische Beziehung der Theile zerstört; das Ganze der Kirche war weniger übersichtlich. Dies brachte denn auch eine weitere, noch wichtigere Aenderung hervor; man gab allmählig die Rundung der Chornische auf, und schloss das Gebäude in Osten wie in Westen mit einer geraden Wand. Wo dies zuerst geschehen, können wir nicht angeben; die meisten grösseren normannischen Bauten, wo der alte Chor oder doch die zu demselben gehörige Krypta noch erhalten sind, die Kathedralen von Norwich, Peterborough, Gloucester, Worcester, und die Abteikirchen von St. Bartholomews the great in London und von Tewkesbury lassen eine runde Chornische

*) Willis in dem angeführten Werke über die Kathedrale von Canterbury, S. 67.

**) Die Beschreibung giebt Gervasius in seinem erwähnten Bericht (bei Twisden, Script. rer. Angl. p. 1289 ff.), eine Zeichnung Willis a. a. O. S. 38.

erkennen. In kleineren Bauten dieser Epoche findet sich aber schon der gerade Chorschluss, und später wurde er so allgemein, dass nur wenige Kirchen und zwar meistens solche, bei denen die Mitwirkung eines auswärtigen Baumeisters nachgewiesen werden kann, eine Ausnahme machen. Eine Nachricht darüber, was diese Abweichung von einer so schönen und in der ganzen Christenheit beibehaltenen Form veranlasste, ist nicht überliefert. Wahrscheinlich war der gerade Chorschluss der Kirchen schon vor der Eroberung in England üblich gewesen, wie wir ihn auch an den ältesten irischen Kirchen finden, und diese einheimische Sitte gewann nun wieder die Oberhand über die von den Normannen eingeführte Apsis. Die Verlängerung des Chores und die dadurch entstehende grössere Entfernung der Gemeinde von dem Chorschlusse machte allerdings die Rundung weniger wirksam, während man sie wegen der Verbindung der Kirche mit den geradlinig angelegten Klostergebäuden hinderlich und unsymmetrisch finden mochte. Jedenfalls gab aber die Vorliebe für das Geradlinige und Eckige, die sich ja selbst in dem Spiel der Ornamente geltend machte, den Ausschlag. Eine gewisse Nüchternheit des Sinnes nahm an der Abweichung von der geraden Linie Anstoss, und hielt den dürren Parallelismus der vorderen und der abschliessenden Wand für schöner oder correcter, als die volle und edle Gestalt der halbrunden Apsis. So gross war die Vorliebe für diese einheimische Form, dass in den meisten normännischen Kirchen die Apsis später umbaut, abgebrochen oder entstellt ist *).

*) Auch Freeman (a history of architecture, London 1849, S. 234) spricht von der sonderbaren Gewohnheit des geraden Schlusses (the strange insular tradition of the flat end), welche die Zerstörung so vieler normännischer Chornischen herbeigeführt habe.

Der Charakter dieser normannischen Architektur besteht daher in der Verbindung abstracter, bedeutungsloser Grundformen mit einer phantastischen Decoration. Ein festes organisches Princip, aus dem sich die Ornamente mit Nothwendigkeit entwickeln, fehlt ihr daher, das Plumpe und Schwere gränzt unmittelbar an das Reiche und Bunte. Allein dieser Mangel wird deshalb weniger fühlbar, er ist sogar die Quelle gewisser Vorzüge dieses Styles, weil er auf nationalen Elementen beruht, und denselben eine völlig freie Entwickelung gestattete. Nicht beschränkt und nicht befriedigt durch die Consequenz eines constructiven Princips, bildete sich die Phantasie eine Symbolik der Formen, in welcher die nationalen Empfindungen und Zustände einen höchst energischen Ausdruck fanden. Die Baumeister wollten den kirchlichen Gebäuden den Charakter des Ernsten, Würdigen, Mächtigen geben, sie waren dabei theils an die Ausdrucksmittel gebunden, welche die Tradition und die Eigenthümlichkeit des Landes gewährten, theils von den Anschauungen beherrscht, welche die einheimischen Verhältnisse darboten. Sie schilderten daher das Wesen ihrer Machthaber und ihrer Kirche, so weit es in architektonischen Formen geschehen konnte. Da ihnen das weite Feld linearer Combinationen geöffnet war, und da die Wirkung derselben durch Wiederholung geschwächt, durch Neuheit verstärkt werden konnte, so hatten sie die Möglichkeit und zugleich die Aufforderung zu mannigfaltigen Variationen. Aber die Gleichheit des Zweckes und der nationalen Gefühle gab ihnen eine überwiegende Uebereinstimmung und ihren Werken eine Einheit des Styles, die so entschieden ist, dass sie fast jedem Steine ihr Gepräge aufdrückt. Dieser Styl hat zwar die Elemente des romanischen mit den anderen Ländern gemein, entfernt sich aber doch mehr von den römischen Traditionen. In Deutschland erinnert

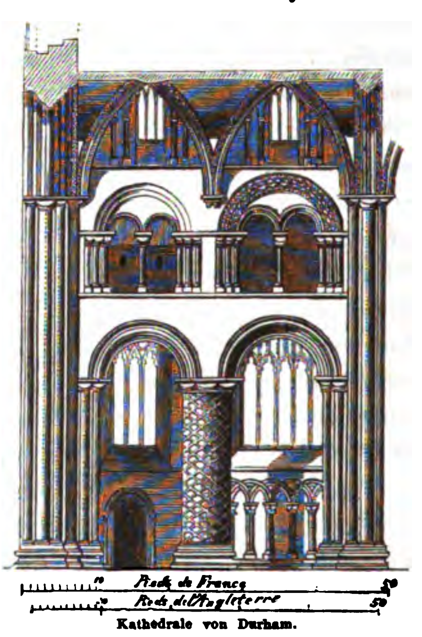
noch die schlanke Säule, in der Normandie das korinthisirende Kapitäl an diesen Ursprung. Hier hat ein nordisches, nationales Element das Uebergewicht gewonnen, und spricht sich mit einer poetischen Kraft aus, die den Beschauer mächtig anregt. Wir fühlen die gestählte Festigkeit kriegerischer Charaktere, den Trotz des Kampfes, die Sicherheit wohl überlegter Rüstung, wir werden eingeführt in das Ringen widerstrebender Elemente, das romantische Vorspiel künftiger nationaler Grösse; wir fühlen aber auch die Treue, welche aus der Festigkeit hervorgeht, die stille Empfänglichkeit und den frommen Ernst, der das Dunkel heiliger Räume liebt; wir werden von einer ehrfurchtsvollen, ahnenden Stimmung ergriffen, und können das Interesse vollkommen verstehen, mit welchem namentlich die Engländer diese erste Epoche ihrer Kunst betrachten.

Bei dem Mangel eines constructiven Princips hatte der Styl auch nicht eine fortschreitende Entwickelung; es scheint vielmehr, dass er in seinen Grundzügen sehr bald festgestellt war, und im Wesentlichen bis zum Ende dieser Epoche sich gleich blieb. Nur an der allmäligen Milderung der anfänglichen Sprödigkeit lässt sich ein Unterschied der Zeiten erkennen. Noch aus dem elften Jahrhundert erhaltene Bauten sind das Kreuzschiff der Kathedrale von Winchester (1079 — 1093) *), die Ruinen der Klosterkirche auf der Insel Lindisfarne, unfern Durham (1090) **), der Chor der Kathedrale von Norwich (1096 — 1101), die Krypta und der Chor von Gloucester (1088 —

*) Es ist zwar durch den Sturz des Thurmes im Jahre 1107 beschädigt und hergestellt, aber nur in einzelnen Theilen, man erkennt die Herstellungen an der Verschiedenartigkeit des Mauerwerks.

**) Abbildungen bei Britton, Arch. Ant. III, p. 52. Die Eigenthümlichkeit des Mauerwerks und der dazu benutzten Steine entspricht genau der Beschreibung, welche der Chronist Reginald von Durham von der ersten Anlage giebt. Vgl. Glossary Vol. III, p. 41.

1100)*). Rundsäulen, allenfalls mit Pfeilern wechselnd, Würfelkapitäle strengerer Art, einfachere Verzierungen sind hier vorherrschend. Das Mauerwerk ist zwar schon mit wohlbehauenen Steinen, aber meist mit breiten Mörtellagen bekleidet. Der Frühzeit des zwölften Jahrhunderts gehören in der Kathedrale von Ely das Kreuzschiff (um 1109), in der von Durham Chor, Kreuz und Langhaus (1108 — 1128), in der von Norwich das Schiff (1122 — 1145) an, denen die Abteikirche von Waltham, als der Kathedrale von Durham sehr ähnlich, hinzuzurechnen ist. Sie haben sämmtlich wechselnde Rundpfeiler noch von unförmlicher Dicke, wie die früheren Bauten, aber mit reicher verzierten Stämmen. Weiterhin



Kathedrale von Durham.

werden gegliederte Pfeiler, aber mit wechselnder Gestaltung, beliebt, so im Schiffe von Peterborough (1117 — 1145), in dem von Ely (bis 1133), in der Kathedrale von Chichester (nach 1114 langsam erbaut), endlich in der von Rochester (1130 geweiht). In allen diesen Kirchen finden wir die Strenge des Styles schon etwas ge-

*) Er ist im fünfzehnten Jahrhundert in sehr eigenthümlicher Weise im Perpendikularstyl ausgeschmückt, doch so, dass der alte Bau noch völlig kennbar ist.

mildert; die Kapitäle erscheinen nicht mehr als schwere Blöcke, sondern sind in kleinere Theile gelegt, zierlich gefältelt, die Triforien haben nicht mehr die weite Oeffnung, sondern sind getheilt, die Bögen durchweg reicher profilirt, mit Rundstäben oder Höhlungen versehen. Wilhelm von Malmesbury, ein Schriftsteller, dessen Aufmerksamkeit auf architektonische Dinge wir schon bemerkt haben, erzählt von den Bauten des Erzbischofs Roger Poor von Salisbury (1107—1139), dass die Steinlagen daran so sauber gearbeitet seien, dass sie das Auge täuschten, als ob die Mauer aus einem Steine bestehe *). Die angeführten Gebäude beweisen, dass diese sorgsame Behandlung des Mauerwerks nicht bloss in den Bauten des genannten Bischofs stattfand, sondern auch an anderen Orten erstrebt wurde; am Kreuzschiffe von Winchester unterscheiden sich die, nach dem Einsturze des Thurmes im Jahre 1107 gemachten Ergänzungen durch ihre dünnen Mörtellagen von dem älteren Mauerwerk **). Ohnehin war eine saubere Bearbeitung des Steines gleich anfangs, wenigstens bei grösseren und mit reicheren Mitteln ausgeführten Bauten, erstrebt, wir finden sie selbst in den älteren dieser englischen Bauten eben so sehr, wie in denen der Normandie ***). Aus dieser Sauberkeit der Arbeit und der decorativen Tendenz erklärt es sich, dass schon jetzt einzelne Gebäude entstan-

*) Fecit enim ibi (in Salesbiria et Malmesbiria) aedificia spatio diffusa, numero pecuniarum sumptuosa, specie formosissima; ita juste composito ordine lapidum, ut junctura perstringat intuitum, et totam maceriem unum mentiatur esse saxum. Wilh. Malm. Gesta ed. Hardy p. 637.

**) Glossary, Vol. I, s. v. masonry.

***) Die normannische Arbeit unterscheidet sich durch die scharfe und glatte Fläche der behauenen Steine, während diese in den Bauten des späteren englischen Styles durch Anwendung des Radmeissels eine rauhere, gleichsam Furchen bildende Oberfläche haben.

den, die mehr den Eindruck heiterer Zierlichkeit, als finsteren Ernstes geben. Man würde irren, wenn man daraus auf eine spätere Erbauungszeit schliessen wollte; die Gliederung und Profilirung ist nicht minder roh, als in den übrigen Bauten, aber die Zierlichkeit der Ornamentation und die Genauigkeit der Ausführung giebt dennoch dem Ganzen ein gefälliges Ansehen. Meistens findet sich dies bei kleineren Gebäuden, so bei der Kirche von Castle Rising, bei der von Castor in der Grafschaft Nort-



Castle Rising, Norfolk.

hampton, geweiht 1123 *), und in der von St. John in Devizes, die wahrscheinlich von Bischof Roger Poor (1107 — 1139) herstammt **). Doch auch eine Kathedrale, die von Rochester, welche von Gundulph angefangen, im Jahre 1130 geweiht, aber bei dieser Weihe

*) Zufolge noch vorhandener alter Inschrift, deren Abbildung in Glossary III, p. 48 gegeben ist.

**) Britton, Arch. Ant. Vol. II, p. 11.

selbst sogleich wieder durch Brand beschädigt wurde, und mithin ihre Decoration einer etwas späteren Zeit verdankt, muss hieher gezählt werden. Sie hat allerdings beschränkte Dimensionen, eine lichte Breite des Mittelschiffes von nur 27 englische Fuss, mässige Höhe, und ist jetzt durch ein grosses, später eingebrochenes Fenster hell beleuchtet. Aber auch ehe dieses da war, musste der zierliche Wechsel der Säulenstellung an den Pfeilern, die durchgeführte Ausstattung der Bögen mit Zickzack oder diamantirten Streifen, das leicht gehaltene Triforium, und besonders die sauber ausgeführte, wechselnde Ausstattung der Bogenfelder desselben mit Rauten, Sternen, Schuppen oder verbundenen Kreisen, einen freundlichen Eindruck machen, der mehr an die Heiterkeit eines ländlichen Festes, als an den trüben, nordischen Ernst der anderen Kathedralen erinnert. Die Façaden einiger kleineren Kirchen scheinen sogar auf den ersten Blick eine Aehnlichkeit mit gewissen italienischen Bauten, namentlich von Lucca und Pisa, zu haben, die aber nur durch das Vorherrschen der Horizontallinie und die Häufung von Arcadenreihen hervorgebracht wird, und bei der näheren Betrachtung der Details verschwindet. Wir sehen darin, wie leicht eine decorative Richtung zu ganz entgegengesetzten Wirkungen gelangt, und finden hier die ersten Spuren einer Umwandlung, die in der folgenden Epoche eintrat.

In der gegenwärtigen bilden diese heiteren Formen noch die Ausnahme, der Ausdruck des Schwerfälligen und Trüben blieb vorherrschend. Dies beweist unter anderen die Rundkirche St. Sepulchre zu Cambridge, die wegen ihrer plumpen Rundsäulen und Kapitäle, wegen des wilden Ausdrucks der roh gearbeiteten Köpfe, die als Kragsteine dienen, und wegen ihrer gedrückten Verhältnisse sehr alterthümlich erscheint, aber doch, wie man bei näherer Unter-

suchung der Details, namentlich der Profilirung der Scheidbögen und der künstlichen Ueberwölbung der Seitenschiffe findet, nicht früher, als um die Mitte des zwölften Jahrhunderts entstanden sein kann. Allerdings trägt zu ihrem alterthümlichen Aussehen auch das Missverhältniss bei, in welchem die spröden Formen dieses Styles, die blockartigen Würfelkapitäle und die schweren Rundsäulen zu der Aufgabe eines Rundbaues standen. Hieraus erklärt sich auch, weshalb diese Form, die in sächsischer Zeit schon in England angewendet war *), während der Herrschaft des normannischen Styles so selten wurde, dass die englischen Antiquare, trotz des Interesses, das ihnen diese Seltenheit einflösst, nur zwei normannische Rundkirchen aufgefunden haben, von denen nur die zu Cambridge noch in diese Epoche, die zweite aber, St. Sepulchre zu Northampton, schon, ebenso wie einige Bauten dieser Art im gothischen Style, der folgenden Epoche angehört **).

Irland.

Die normannisch-englische Architektur unterscheidet sich, wie wir gesehen haben, in mehrfacher Hinsicht von den gleichzeitigen Bauten der anderen Länder. Einige dieser Eigenthümlichkeiten lassen sich schon aus der geographischen Lage des nordischen, von den Sitzen römischer Kultur entfernten Landes, und aus den Verhältnissen, welche sich nach der Eroberung bildeten, erklären. Andere aber deuten auf eine ungewöhnliche Geschmacksrichtung oder auf ältere Traditionen. Wir werden dadurch auf

*) Bischof Wilfried hatte im siebenten Jahrhundert eine Rotunde zu Hexham errichtet (Glossary, Vol. III, ad ann. 674, nach Act. SS. Benedict. Vol. I, p. 210).

**) Vgl. Britton, Arch. Ant. Vol. I, p. 38, und Vol. III in fine.

die Frage geleitet, welchem der Stämme, aus deren Vermischung die brittische Nation entstanden ist, diese Neigungen und Traditionen angehören, ob den keltischen Ureinwohnern, den Sachsen, oder endlich den Scandinaviern, Angeln, Dänen und Normannen. Einige Aufklärung über diese Frage können wir erwarten, wenn wir auf Irland, wo der keltische Stamm sich fast, und auf Norwegen, wo der scandinavische sich ganz unvermischt erhalten hat, hinblicken. Die Beziehung beider Länder auf England berechtigt uns, sie an dieser Stelle zu betrachten.

In der gegenwärtigen Epoche liegen sie schon ausserhalb der grossen Strömung der Geschichte, sie sind empfangend, von der weiter vorschreitenden Civilisation des mittleren Europa's überwältigt. Allein in der vorigen Epoche verhielt es sich nicht ganz ebenso, und es ist möglich, dass sie mit ihrer, damals neu in das europäische Völkerleben eintretenden Nationalität demselben einen Anstoss gegeben haben. Dass und wie weit dies von den Normannen in Beziehung auf das Ritterthum anzunehmen ist, haben wir schon gesehen. Irland aber war vom sechsten und siebenten Jahrhundert an der Sitz eines geistigen Ritterthums; Schaaren bekehrungseifriger Mönche wanderten aus den übervölkerten Klöstern der heiligen Insel, wie sie genannt wurde, in alle Länder, wurden gern aufgenommen und festgehalten, und gründeten in Gallien, Deutschland und Italien geistliche Kolonien, die sich vom Mutterlande her ergänzten. In Beziehung auf Miniaturmalerei ist ein Einfluss der irischen Schule unverkennbar, und es ist daher nicht unmöglich, dass er auch in der Architektur, mindestens in Betreff der stammverwandten brittischen Insel, stattgefunden habe.

Jedenfalls hat man in Irland höchst merkwürdige Ueberreste einer einheimischen Architektur entdeckt, über

welche sorgfältige, vor wenigen Jahren angestellte Untersuchungen nähere Aufklärung gegeben haben *). Diese Monumente stammen, darüber ist jetzt kein Zweifel, sämmtlich aus christlicher Zeit. Vor ihrer Bekehrung hatten auch die Iren, wie die anderen keltischen Völker, keine monumentale Architektur, ihre Tempel waren offene Steinkreise, ihre Altäre und Denkmäler phantastisch aufgestellte Felsblöcke, ihre Wohnhäuser kunstlose Holzbauten. Die geheimnissvollen Rundthürme, welche man auf den einsamen Stellen der Insel häufig findet, und die man lange für Feuertempel oder Sternwarten der Druiden, oder für Befestigungen der Dänen gehalten hat, sind Glockenthürme der Klöster. Indessen sind sie nicht, wie man früher glaubte, die einzigen merkwürdigen Monumente der Insel. Zwar wurden die Kirchen auch hier in der ersten christlichen Zeit, und selbst noch bis in das zwölfte Jahrhundert, häufig aus Holz gebaut; gleichzeitige Schriftsteller nennen dies ausdrücklich eine scotische (irische) Sitte **). Indessen gab es schon damals, und vielleicht schon in heidnischer Zeit, auch kunstlose, aber merkwürdige Steinbauten. In entlegenen Gegenden der Insel finden sich nämlich Gebäude aus unbehauenen Steinen in höchst roher, aber eigenthümlicher

*) George Petrie, the ecclesiastical architecture of Ireland, anterior to the anglo-norman invasion, comprising an essay on the origin and uses of the round towers of Ireland, Dublin 1845, 4o. (im Vol. XX der Transactions of the royal irisch academy, auch in Octav besonders abgedruckt), ist hier durchweg meine Quelle.

**) Beda, Hist. eccl. lib. III, c. 25, erzählt von dem Irländer Firmian, welcher Bischof auf der englischen Insel Lindisfarne geworden war: Fecit ecclesiam episcopali sedi congruam quam tamen more Scotorum non de lapide, sed de robore secto totam composuit atque harundine texit. — So wird noch in der im zwölften Jahrhundert verfassten Lebensbeschreibung der heiligen Monenna erzählt, dass sie die Kirche erbaut habe: Tabulis dedolatis, juxta morem Scoticarum gentium. Petrie a. a. O. p. 125.

Form, indem sie sämmtlich auf kreisförmigem Grundplane durch Zurücktreten der horizontalen Steinlagen zu einer Halbkugel, gleichsam zu einem hohlen Steinhügel, gebildet sind. Die Vermuthung ihres heidnischen Ursprunges wird dadurch bestätigt, dass in einer alten Lebensbeschreibung einem heidnischen Weissager, der mehrere, durch die Einführung des Christenthums bewirkte Neuerungen vorher verkündet, auch die in den Mund gelegt ist, dass die Gebäude nach römischer Weise in Winkeln angelegt (angulatae) sein würden, was auf ein Vorherrschen der runden Form in den heidnischen Bauten hindeutet. Dass Anlagen dieser Art irische Sitte waren, scheint auch aus der Lebensbeschreibung des heiligen Cuthbert, der, wie man annimmt, ein Irländer war, hervorzugehen. Der Lebensbeschreiber, Beda der Ehrwürdige, ein Engländer, dem diese Form fremd war, schildert nämlich ausführlich ein Gebäude, welches Cuthbert in seinem Bischofssitze Lindisfarne errichtete *), und das jenen eben beschriebenen genau glich. Dies Haus war indessen keine Kirche, und bei solchen finden wir vielmehr in den Beschreibungen der irischen Chronisten stets die länglich rechtwinkelige Form, die man, vielleicht gerade im Gegensatze gegen die heidnische Sitte, hier festhielt. Dass diese Kirchen sämmtlich von Holz waren, kann man, ungeachtet jener Zeugnisse, schon aus dem Grunde nicht annehmen, weil das älteste irische Wort für eine Kirche geradezu ein Steinhaus bedeutet **), und in einzelnen Nachrichten über frühe Bauten des Steines ausdrücklich gedacht ist. In der That finden sich auch noch zahlreiche Ueberreste uralter Kirchen, welche in ihrem Plane mit jenen Beschreibungen, in ihrem Mauerwerk mit den erwähnten alten Rundgebäuden über-

*) Petrie a. a. O. S. 131 und 127.
**) Petrie a. a. O. S. 141.

einstimmen. Sie bestehen nämlich aus grossen, polygonalen und unregelmässigen Blöcken ohne Mörtel, deren Lücken mit kleinen Steinen ausgefüllt sind, sie enthalten, wie in jener Stelle der Biographie des heiligen Cuthbert bemerkt wird, zum Theil Steine von der Grösse, dass sie zu heben die Kraft von vier Männern erfordert haben muss. Sie bilden sämmtlich ein einfaches Parallelogramm, dem jedoch zuweilen ein kleineres Rechteck als Chor angefügt ist, und sind von geringer Dimension, höchstens 60 Fuss lang, welches Maass St. Patricius einem bekehrten Fürsten ausdrücklich vorschrieb. Nur von der Kathedrale von Armagh wird berichtet, dass sie eine Länge von 140 Fuss gehabt habe. Mit den cyklopischen Bauten des Südens haben sie, ausser dem Mauerwerke, auch manches Andere gemein. Zunächst fehlt in den anscheinend älteren Ueberresten die Kenntniss des Keilschnittes; der Haupttheil der Kirche ist stets auf gerade Bedeckung berechnet, der Chor ist manchmal gewölbt, jedoch nur durch zurücktretende Steinlagen. Ein Beispiel dieser Art ist die kleine Kapelle zu Gallerus, deren schmale Wände auf der Ost- und Westseite senkrecht, deren Seitenwände aber vom Boden auf gegen einander geneigt sind, so dass sie eine Art von spitzem Tonnengewölbe mit 16 Fuss Scheitelhöhe darstellen *). Mit Recht vergleicht man sie mit dem Schatzhause des Atreus. Die Eingangsthür auf der westlichen Seite besteht, wie in altgriechischen Bauten, aus schrägen, durch wenige an den Ecken behauene Blöcke gebildeten Seitenwänden und einem mächtigen Steine als Deckplatte, alles unverziert, oder doch höchstens mit einem, in einen Kreis eingezeichneten Kreuze auf dem Decksteine. Die Fenster sind klein, nur nach aussen erweitert, oben bald durch einen Stein rechtwinkelig gedeckt, bald durch zwei, welche

*) Petrie a. a. O. S. 132.

giebelförmig an einander gelehnt sind, und also der Oeffnung eine dreieckige Spitze geben. Das grosse Fenster, das in der Schlusswand des Chores angebracht zu sein pflegt, hat auch wohl oben einen Halbkreis, der dann aber in den mächtigen Deckstein oder in zwei solche an einander stossende Steine eingehauen ist. Kirchen dieser Art finden sich unter anderen zu Long Corrib in der Grafschaft Galway, zu Ratass bei Tralee in Kerry, zu Glendalough in Wicklow, zu Kilmaduagh, zu St. Dairbhile, Grafschaft Mayo, zu Fore, Grafschaft Westmeath *). Der Geschichtschreiber der irischen Alterthümer ist bemüht gewesen, die Zeit ihrer Entstehung aus historischen Ueberlieferungen nachzuweisen, und setzt sie danach in sehr frühe Zeit, zum Theil in die des heiligen Patricius, was ich im Einzelnen dahingestellt lassen kann, da sie jedenfalls den Styl der frühesten Architektur dieses Landes zeigen.

In diese früheste Zeit gehören auch wenigstens einige der schon erwähnten Rundthürme. Sie sind in ihrer Anlage durchweg cylindrisch, meist nach oben zu verjüngt, oft auf einer konisch anlaufenden oder stufenförmigen Basis, bei vollständiger Erhaltung mit einem spitzen Dache bedeckt, 50 bis 150 Fuss hoch, mit einem Umfange von 40 bis 60 Fuss. Das Mauerwerk ist zwar an späteren Thürmen mit Hausteinen ausgelegt, an anderen aber dem jener Kirchen ähnlich. Das Innere zeigt die Anlage mehrerer Stockwerke, welche durch kleine Fenster von der oben geschilderten Art beleuchtet wurden. Obgleich Glockenthürme und als solche in den altirischen Urkunden bezeichnet, stehen sie niemals mit dem Gebäude der Kirche im

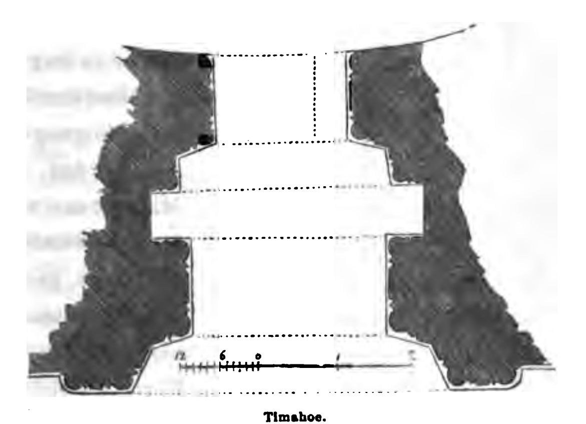
*) Petrie a. a. O. S. 163 ff. Besonders bemerkenswerth wegen der kolossalen Grösse der Steinblöcke und wegen des Kreuzes auf der Deckplatte ist die Kirche zu Fore, S. 173. Fenster der beschriebenen Art S. 181 ff.

Zusammenhange, oft ziemlich weit von demselben entfernt. Eine andere noch bemerkenswerthere Eigenthümlichkeit ist dann, dass die Eingangsthüre, wie in den englischen Burgen, niemals in das unterste Stockwerk führt, sondern, manchmal bis 20 Fuss, über dem Boden liegt. Alles dies erklärt sich durch die Annahme, dass sie ausser der Bestimmung zu Glockenthürmen auch die hatten, in Fällen der Noth als Zufluchtsort für die Schätze und die Bewohner der Klöster und der Umgegend gegen feindliche Angriffe *), vielleicht auch als Warten und selbst als Leuchtthürme für die heimkehrenden Mönche zu dienen. Zu alle diesem war dann auch ihre isolirte Lage, welche sie gegen Feuersgefahr und Rauch sicherte, besonders so lange man hölzerne Kirchen baute, nützlich. Schon dem ersten Engländer, der uns eine Beschreibung von Irland giebt, dem Giraldus Cambrensis, welcher im letzten Viertel des zwölften Jahrhunderts, im Gefolge des nachherigen Königs Johann, mit den Heeren König Heinrichs II. die Insel kennen lernte, fielen diese Thürme auf. Er spricht davon, dass nach der Sitte des Landes die kirchlichen Thürme eng, hoch und rund seien **), und bezeichnet also die noch vorhandenen Thürme in unverkennbarer Weise. Wie lange vor ihm diese Sitte in Irland bestanden hatte, lässt sich nicht ermitteln, wahrscheinlich stammt sie aus der ersten Zeit nach der Einführung des Christenthums, wo die Klöster noch von heidnischen Angriffen gefährdet waren. Sie erhielt sich vielleicht bis in das dreizehnte, jedenfalls bis gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts.

*) Zahlreiche Stellen bei Petrie a. a. O. S. 370 ff. geben einzelne Fälle, wo die Glockenthürme (Campanilia) in dieser Weise benutzt wurden.

**) Turres ecclesiasticae, quae more patriae arctae sunt et altae, nec non et rotundae. (Topographia Hiberniae), bei Petrie a. a. O. S. 8. Der vollständigste solcher Thürme steht zu Devenish Island in Long Erne. Sehr viele andere sind a. a. O. S. 357 ff. aufgezählt.

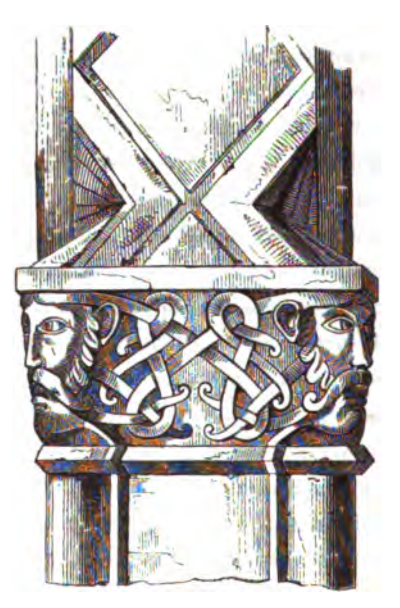
Die Eigenthümlichkeiten des irischen Styles verschwanden allmälig, und wichen dem englisch-normannischen Style. Zwar hingen die Irländer an ihren alten Gewohnheiten. Als St. Malachias, Erzbischof von Armagh († 1148), zu Bangor eine Kapelle in der Weise errichten wollte, wie er sie in anderen Ländern gesehen hatte, entstand ein Aufstand, man warf ihm Neuerungssucht und Leichtsinn vor. „Wozu bedürfen wir", riefen seine Gegner, „solches kostspieligen und überflüssigen Werkes. Iren sind wir, nicht Gallier" *). Indessen konnte man doch die Vorzüge einer mehr geregelten Baukunst nicht verkennen, und nahm daher zuerst technische Vortheile und Ornamente, wenn auch in einer durch den einheimischen Geschmack bedingten Umgestaltung, auf. Dies zeigen mehrere Kirchen und Rundthürme, welche mit den bisher beschriebenen zwar in der Anlage und im Mauerwerk übereinstimmen, an denen aber die Portale und zuweilen auch die Eingänge aus dem Schiff in das Chor im Keilschnitt überwölbt, und in sehr eigenthümlicher Weise verziert sind. Schon die Anlage dieser Portale ist von der anderer Länder abweichend, in-

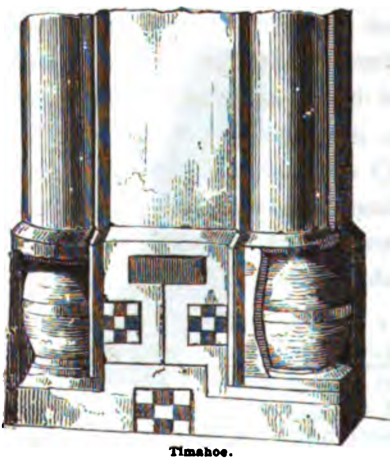


Timahoe.

*) Petrie a. a. O. S. 193, coll. 122.

dem sie nicht eine einfache diagonale Erweiterung von innen nach aussen darstellen, sondern einen Durchgang durch die Mauerdicke, der sich abwechselnd verengt und erweitert, wodurch dann Mauerpfeiler gebildet werden, welche mit Halbsäulen an den Ecken ausgestattet, und mit Kapitäl und Basis versehen sind. Beides wieder in ungewöhnlicher Weise. Die Kapitäle sind weder kelch- noch würfelartig, sondern viereckig und an den Ecken zu grottesken Menschenhäuptern ausgehauen, die einen weitgeschweiften Schnurrbart und eine Art Haube zu tragen pflegen, und durch Bandverschlingungen, wie sie in den irischen Miniaturen vorkommen, verbunden sind. Die Basis giebt nicht den entferntesten Anklang an die attische Form, sondern ist kugelförmig, oder aus zwei mit der Grund-





Timahoe.

fläche aneinandergestellten Pyramiden zusammengesetzt, oder endlich bloss als steiler Wulst oder steile Höhlung gebildet, auch wohl noch wiederum durch einen Menschenkopf verziert. Die Säulenstämme sind glatt, die Pfosten neigen sich noch immer gegeneinander. Der Bogen ist offen und meist mit dem Zickzackornament, doch in flacher Zeichnung, versehen. Wir finden also Elemente des romanischen Styles der anderen Länder, aber mit einheimischen Traditionen gemischt und nach irischem Geschmacke umgestaltet. Zu den interessantesten Portalen dieser Art gehören die an den Rundthürmen von Timahoe (Queens county) und Kildare, denen die Chorbögen der Kirchen von Rathain bei Fullamore (Kings county) und zu Glendalough verwandt sind. Es kann sein, dass einige der übrigens nicht sehr zahlreichen Monumente dieser Art jenem Aufstande gegen den Erzbischof Malachias vorhergegangen sind. Dasselbe Bestreben der Einführung der im ganzen übrigen Abendlande herrschenden Formen wird unter der Geistlichkeit verbreitet gewesen, und in anderen Fällen ohne Widerstand geblieben sein. Allein eine ungefähre Zeitbestimmung gewährt uns diese Anekdote dennoch, so dass wir also die Zeit dieses Uebergangsstyles in die erste Hälfte des zwölften Jahrhunderts setzen können *).

*) Petrie, a. a. O. S. 196, legt einigen dieser Monumente ein sehr viel höheres Alter bei. Seine Beweise dafür bestehen theils bloss in den Angaben über frühere Bauten beim Mangel an Nachrichten über spätere Erneuerung, theils sind sie mehr positiver Art. In dieser Beziehung macht er hauptsächlich eine Stelle aus der Lebensbeschreibung der heiligen Brigitta geltend, welche lange nach ihrem Tode verfasst ist, und von ihm in das neunte Jahrhundert gesetzt wird. In dieser Legende wird von einem Kirchenbau mit einer „ornata porta“ gesprochen. Allein das Ornament wird nicht beschrieben, und da es dem Erzähler nur darauf ankommt, dass die Pforte höher gewesen, als die frühere (deren Thüre ihr nun dennoch durch ein Wunder angepasst wird), so kann das Wort „ornata“ auch bloss die schlankere Form,

In allen anderen Bauten nähert sich der Styl schon mehr dem englisch-normannischen. Die Thürpfosten sind jetzt senkrecht, die Kapitäle würfelartig oder gefältelt, die Archivolten mit Höhlungen und Rundstäben tiefer gegliedert. Nur die Basis nimmt noch nicht die gewöhnliche romanische Gestalt an, sie ist bald kugelförmig, bald in Gestalt einer Schlange ausgemeisselt, bald wie ein umgekehrtes gefälteltes Kapitäl oder in anderen willkürlichen und phantastischen Formen gebildet. Ausser dem Zickzack ist jetzt das Strickornament angewendet, doch sind auch noch die grottesken Köpfe und besonders die Bandverschlingungen, welche letzten der englischen Architektur ganz fremd sind, besonders beliebt. Eine zweite Kirche zu Glendalough, und die Kirchen zu Clonmacnoise, Killaloe, Inishcaltra und Freshford geben Beispiele für diese weitere Stufe *). Ueberwiegend ist die normannische Form in der Kirche auf dem Felsen Cashel, Cormac's Kapelle genannt, welche im Jahre 1134 geweiht ist. Hier haben die Portale Bogenfelder mit freilich sehr roh gemeisselten Thieren **), die Wände im Aeusseren und Inneren Arcadenreihen. Im Inneren ist die Ostwand des Chores durch eine Arcatur von kleinen freistehenden Säulen geschmückt, welche, soviel wir wissen, bisher noch nicht

oder jedenfalls eine sehr unbedeutende und gleichgültige Verzierung andeuten.

*) Petrie a. a. O. S. 257 — 282. Die Kirche zu Freshford hat eine irische Inschrift, in welcher der Erbauer genannt ist, dessen Lebenszeit Petrie um 1087 annimmt. Da seine Annahme sich aber bloss auf Namensgleichheit stützt, und die Namen, wie er selbst zugiebt, sich oft wiederholen, so ist der Beweis sehr unsicher. Die Formen erinnern an englische Architektur aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts.

**) Das eine Portal zeigt ein überaus entstelltes Lamm, das zweite einen Löwen, auf den ein Centaur den Pfeil richtet. Petrie S. 285 ff., besonders 292.

in irischen Bauten vorgekommen waren, und die mit den gewundenen Kannelluren oder Zickzackverzierungen ihrer Stämme genaue verkleinerte Copien von englischen Säulen dieser Art, etwa aus der Kathedrale von Durham, sind. Doch mag hier die persönliche Neigung des Bauherrn oder Baumeisters das engere Anschliessen an die englisch-normannische Architektur bewirkt haben, denn in der wahrscheinlich von 1128 bis 1150 erbauten Kathedrale von Tuam sind die Kapitäle noch vierkantig und mit Bandverschlingungen verziert, die sich an zwei Kapitälen sogar zu breitgezerrten menschlichen Gesichtern gestalten.

Auch in diesen späteren Bauten gleichen die Dimensionen und der Grundplan denen der älteren einheimischen Kirchen; Schiff und Chor sind einfache Parallelogramme ohne Seitenschiffe *). Nur an der Cormacs-Kapelle ist eine Kreuzgestalt erlangt, aber nur im Aeusseren und zwar dadurch, dass am Ostende des Schiffes auf jeder Seite ein viereckiger Thurm angebaut ist. Die runde Form und die isolirte Stellung der Thürme sind also hier aufgegeben, nicht aber der gerade Chorschluss.

Die Vergleichung dieser Bauten mit den englischen giebt uns einige Auskunft über die Geschmacksrichtung des keltischen Stammes. Wir finden zunächst den geraden Chorschluss ausschliesslich angewendet, und sind dadurch zu der Vermuthung berechtigt, dass die Vorliebe für diese einfache und spröde Form in England auf einer altkeltischen, bei der Einführung des Christenthums entstandenen Gewohnheit beruhete, welche auf die Sachsen übergegangen war, nach der Eroberung anfangs durch die von den Normannen eingeführte Apsis verdrängt wurde, dann aber,

*) Eine Eigenthümlichkeit der letztgenannten und späterer irischer Kirchen ist, dass sie über dem Gewölbe der Kirche einen grossen Saal und kleinere Gemächer haben.

nach der Verschmelzung der Einwanderer mit den Ureinwohnern, sich wieder geltend machte. Ebenso finden wir in Irland, wie in den muthmaasslich sächsischen Bauten Englands, die dreieckige Bedeckung der Fenster, also wiederum eine spröde, geradlinige Form, welche allerdings zu roh war, um sich nach der Bekanntschaft mit dem Keilschnitte zu erhalten. Selbst die aus zwei abgestumpften Pyramiden zusammengesetzte Basis der irischen Bauten zeigt verwandte Formgedanken, wie die sächsischen Säulchen, die wir oben kennen gelernt haben. Allerdings findet sich von anderen charakteristischen Eigenthümlichkeiten des irischen Styles in England keine Spur. Cyklopisches Mauerwerk kommt an monumentalen Bauten in England nicht vor, während andererseits die Auslegung der Bruchsteinwände mit horizontalen und verticalen Stücken, das sogenannte Lang und Kurz, sich in Irland so selten findet, dass man eher an eine Annahme der fremden Constructionsweise, als an eine einheimische Gewohnheit denken kann. Eine wichtige Verschiedenheit ist endlich die Form der Thürme; auch in England werden sie, jedoch nur an kleineren Kirchen aus der letzten Zeit des normannischen Styles, in runder Form, in den sächsischen und frühnormannischen Bauten dagegen durchweg viereckig und unverjüngt gefunden, und haben also mit jenen schlanken irischen Thürmen nichts gemein. In Beziehung auf die Ornamente ist zwar das Zickzack in Irland wie in der normannischen Kunst beliebt, dagegen kommen jene Bandverschlingungen in runden Linien, in welche sich durch ein naheliegendes Spiel der Phantasie Schlangen und Drachen einmischen, in England, und dagegen die Vergitterungen und die mannigfaltigen geradlinigen Muster des englischen Styles in Irland nicht vor. Indessen ist nicht zu verkennen, dass diesen verschiedenen Decorationsformen

doch die gleiche Neigung zum Arabeskenartigen, Verwickelten, Räthselhaften zum Grunde liegt, welche nur unter den Händen der Normannen verständiger und regelrechter sich in geraden Linien, bei den Iren phantastischer in unberechenbaren Curven entwickelt. Eine verwandte Richtung des Sinnes zeigt sich auch in den grottesken Menschenköpfen und Thiergestalten, welche in beiden Ländern, jedoch ohne nähere Aehnlichkeit der Form vorkommen. Dagegen finden wir für eine andere charakteristische Eigenthümlichkeit des englischen Styls, für die schwere Rundsäule, dort kein Analogon, und müssen daher annehmen, dass sie jedenfalls nicht keltischen Ursprungs ist.

Scandinavien.

Schon oben haben wir gesehen, dass die scandinavischen *) Völker vor der Einführung des Christenthums keine eigene monumentale Architektur besassen, dass aber dennoch ihre angestammte Sinnesweise auf die ihnen überlieferten romanischen Formen einwirkte und diesen ein bestimmtes, abweichendes Gepräge gab. Geschah dies schon bei den französischen Normannen, die sich den Sitten ihrer

*) Ein Werk, welches erschöpfende Auskunft über die Bauten der scandinavischen Länder gäbe, existirt noch nicht. Die auf Kosten der französischen Regierung neuerlich herausgegebenen Voyages de Scandinavie par Gaymard enthalten zwar einzelne prachtvolle und dankenswerthe Zeichnungen, aber einen völlig oberflächlichen und unkritischen Text. Minutoli, der Dom zu Drontheim, Berlin 1853, liefert zwar nicht minder prachtvolle Zeichnungen dieser Kirche und ausserdem viele Nachrichten über andere scandinavische Bauten. Der Verfasser ist aber in der völlig unhaltbaren Hypothese eines besonders frühen Vorschreitens der scandinavischen Architektur befangen. Nur Dahl, Denkmäler einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst in den inneren Landschaften Norwegens, erfüllt seine Aufgabe vollständig. Die Quellen der vereinzelten Nachrichten, welche ich sonst zusammengestellt habe, sind an ihrer Stelle angeführt.

neuen Heimath so leicht fügten, so kann man es in noch viel höherem Grade von den im Mutterlande zurückgebliebenen Stämmen erwarten, die den Traditionen ihrer Vorzeit und den klimatischen Einflüssen des Nordlandes unterworfen blieben, und dem Christenthume langen und hartnäckigen Widerstand entgegensetzten. Es ist daher an sich nicht unmöglich, dass die Eigenthümlichkeiten der englischen Architektur, welche diese von der der Normandie unterscheiden, dennoch scandinavischen Ursprungs und während der Dänenherrschaft auf die brittische Insel übergegangen sind. Auch finden wir in der That bei den freilich nicht in sehr grosser Zahl erhaltenen ältesten Kirchen Scandinaviens einige Züge, welche an die englische Architektur erinnern, und es fragt sich daher, in welchem beider Länder sie ursprünglich waren. Um diese Frage zu beantworten, wollen wir zunächst die Monumente der scandinavischen Länder, soweit sie dem Rundbogenstyl angehören, geographisch und ohne uns gerade auf die gegenwärtige Epoche zu beschränken, in Verbindung mit den historischen Nachrichten betrachten.

Dännemark war dasjenige dieser Länder, in welchem das Christenthum zuerst Eingang fand. Schon König Harald Blauzahn (936 — 986) verlies den Glauben seiner Väter und beförderte in Jütland die Erbauung dreier hölzerner Kirchen; er wurde in der auf seiner Königsburg zu Roeskilde von ihm erbauten, ebenfalls hölzernen Dreifaltigkeitskirche begraben *). Diese Kirchen waren ohne Zweifel sehr einfach, schon um den Widerwillen des Volkes gegen das noch verhasste Christenthum nicht zu reizen. Indessen scheint es doch, dass die Dänen nicht ganz ohne Kunstübung und Prachtliebe waren; wenigstens schildert Adam von Bremen die Flotte, mit der König

*) Dahlmann, Gesch. v. Dännemark I, 78 und 83.

Swein Gabelbart zur Eroberung von England auszog, als sehr glänzend. Die Schiffe waren bemalt, mit Gold und Silber verziert, mit einem Thurme versehen; die Wahrzeichen der Anführer, Thiere oder Menschengestalten, prunkten daran in glänzendem Metall *). Swein war Heide geblieben, sein Sohn Knud der Grosse, der Besieger von England (1014 — 1035), wandte sich wieder dem Christenthume zu und begünstigte es in seiner Heimath. Er gründete mehrere Kirchen in Dännemark, wie es scheint auch steinerne, denn er sandte Steine und Ziegel zu diesem Zwecke aus England; man zeigte noch später die Kirche zu Hollingstede als von solchen Steinen errichtet **). Auch soll ein englischer Meister, Karl, dem Bau der Förlumskirche im Amte Mariager vorgestanden haben ***). Indessen war ohne Zweifel Holz noch lange das vorherrschende Material; wie alle seefahrenden Völker werden auch die Dänen eine Vorliebe für dasselbe gehabt haben. Knuds eigene Kirchenbauten in England waren, wie schon oben erwähnt, hölzerne, und selbst die Wände der Königsburgen in Dännemark und Norwegen bestanden nur aus grossen, äusserlich durch einen Theeranstrich geschützten, innerlich durch bunte Teppiche verdeckten Baumstämmen, deren Lücken mit Moos verstopft waren †). Noch im Jahre 1086 war die Kirche der Königsburg zu Odense, in welcher Knud der Heilige den Tod fand, von Holz ††), und im

*) Dahlmann a. a. O. S. 97.

**) Fiorillo, G. d. z. K. in D. II, 137.

***) Münter, Kirchengeschichte Dännemarks I, 414.

†) Dahlmann a. a. O. II, 124.

††) Nach Saxo hatte sie ligneos parietes und nach der Knytlinga Saga war die Kirche Magnum ligneum templum pluribus et magnis vitreis fenestris instructum. Vgl. die Stellen bei Langebek, Scr. rer. Dan. III, 365 in der Note. Auch das Glas war also noch eine Seltenheit, da es besonders erwähnt wurde.

Jahre 1128 bemerkten die Begleiter des Bischofs Otto von Bamberg auf seiner Missionsreise in Dännemark, dass die Städte und Burgen nur durch hölzerne Mauern geschützt seien *). Indessen hatte schon der erwähnte, später heilig gesprochene König Knud IV. (1080 — 1086) die Freude, dass unter seiner Regierung der Dom zu Roeskild in Seeland in Steinen vollendet **), der zu Lund wenigstens begonnen wurde. Beide Kirchen, noch jetzt die bedeutendsten dieser Gegenden, besitzen wir indessen nicht mehr in ihrer ursprünglichen Gestalt. Der Dom zu Roeskild, wie er jetzt erscheint, gleicht im Wesentlichen dem Dome zu Braunschweig und dem demselben nachgebildeten Dome zu Ratzeburg, nur dass die Gewölbe, vielleicht bei einem Verschönerungsbau um das Jahr 1300, vielleicht nach dem Brande vom Jahre 1443 ***), erneuert sind. Er wird daher jedenfalls später als die deutsche Kirche, vielleicht erst im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein. Namentlich deutet auf diese spätere Zeit der Chor, welcher abweichend von seinem deutschen Vorbilde, einen Umgang wenn auch ohne Kapellenkranz, mit Strebepfeilern und mit eleganten Gruppen von je drei rundbogigen Fenstern hat †). Der Dom zu Lund, der, obgleich auf dem Festlande des heutigen Schweden gelegen, der Sitz des Erzbischofs von Dännemark wurde, scheint in der That ein ausgezeichnetes Gebäude. Das Langhaus ist von den niedrigen Seiten-

*) Vgl. den Auszug aus Otto's Lebensbeschreibung von Sefried bei Langebek a. a. O. IV, 216.

**) Nach Aelnoth, dem fast gleichzeitigen Lebensbeschreiber Knud's des Heiligen, war die Roeskilder Kirche von dem Bischof Suegno († 1074) insigni lapideo tabulatu gebaut. Langebek a. a. O. III, 338. Vgl. auch Dahlmann a. a. O. S. 196.

***) Vgl. über beide die bei Fiorillo II, 142 citirten Stellen.

†) Nach einer mir vorliegenden lithographischen von Hansen gezeichneten Abbildung. Nach Minutoli a. a. O. S. 39 und 59 sollen auch schon spitzbogige Fenster am Dome sein.

schiffen durch wechselnde Pfeiler und Säulen geschieden, mit quadraten Gewölben versehen, unter denen je zwei rundbogige Fenster stehen, das Kreuzschiff ohne Seitenschiffe, die halbkreisförmige Chornische von der Breite des Mittelschiffs. Diese ist äusserlich sehr reich ausgestattet, unten Lisenen, dann drei grosse rundbogige und mit Säulen verzierte Fenster, welche durch vier gleichgrosse blinde Arcaden verbunden sind, dann über einem Rundbogenfriese eine offene Zwerggallerie *). Die Kapitäle sind theils reine Würfelknäufe, theils nach der in Deutschland üblichen Weise mit Blattwerk würfelförmig ausladend. Die Basis ist ohne Eckblatt. Bemerkenswerth ist, dass im Inneren die beiden Scheidbögen, welche jede Säule mit den beiden nächsten Pfeilern verbinden, durch einen grösseren von Pfeiler zu Pfeiler gezogenen Bogen bedeckt sind, also mit jener sehr organischen Anordnung, die wir an mehreren Kirchen in Sachsen und anderen Gegenden Deutschlands kennen gelernt haben. Die Fenster der Seitenschiffe und des Kreuzes sind lancetförmig, diese gruppenweise zu dreien zusammengestellt. Im Necrologium des Stifts zu Lund ist ein gewisser Donatus als Baumeister der Kirche, indessen ohne Jahresangabe aufgeführt **). Die Ueberlieferung nennt ihn einen Italiener ***); der Styl scheint eher auf deutschen Einfluss zu deuten. Jedenfalls ist das jetzt erhaltene Gebäude nicht das, welches unter Knud dem Heiligen im Werke war und 1123 geweihet wurde †), denn

*) Eine Abbildung der Chornische und der Krypta bei Gaymard a. a. O. Taf. 218 — 221, Grundriss und eine Travée des Inneren bei Minutoli Taf. I, Fig. 15 und Taf. X, Fig. 28. Näheres daselbst S. 59.

**) „Donatus architectus magister operis hujus obiit“ im Necrologium Lundense bei Langebek III, 461.

***) So Dahlmann I, 196 und Minutoli S. 36, beide ohne ihre Quelle anzugeben.

†) Leitfaden zur nordischen Alterthumskunde, Kopenhagen 1837, S. 74.

der Priester, welchen Bischof Otto im Jahre 1128 an den Erzbischof nach Lund absendete, nennt die Kirchen niedrig und von schlechter Gestalt, ohne den wenige Jahre vorher geweiheten Dom auszunehmen. Offenbar haben wir also ein späteres, wie die Formen ergeben, erst in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts errichtetes Gebäude vor uns, das sich von den alten Monumenten Dännemarks sehr bedeutend und vortheilhaft unterscheidet.

Unter diesen ist die Kirche zu Bjernede bei Sorö auf Seeland ihrer Erscheinung nach die alterthümlichste. Sie ist ein Rundbau, in welchem vier in der Mitte stehende schwere Rundsäulen einen viereckigen Thurm tragen. Die Stämme dieser Säulen sind etwas verjüngt, die Kapitäle überaus rohe Klötze, welche nur durch das Abschneiden der Ecken in schräger Richtung eine den Würfelkapitälen des Ziegelbaues ähnliche Gestalt erhalten *). Dennoch ist diese Kirche, wie eine in derselben erhaltene Inschrift ergiebt, nachdem sie von einem gewissen Ebbo († 1150) in Holz errichtet gewesen, erst auf Veranlassung seines Sohnes Suno etwa um 1168 in Stein ausgeführt; auch sind ihre Gewölbe schon spitzbogig. Der Dom zu Viborg in Jütland, welcher von 1128 an neugebaut und 1169 vollendet war, zeigt in seiner noch aus dieser Zeit erhaltenen Krypta ganz die Anordnung, wie ähnliche Anlagen in Deutschland, Säulen mit Würfelkapitälen und einfache Kreuzgewölbe. Die Kirche zu Westerwig in Jütland endlich, in welcher Pfeiler und Säulen wechselnd die halbkreisförmigen Scheidbögen tragen, ist erst 1197 vollendet. Die attische Basis der Säulen hat das Eckblatt, die Kapitäle sind zwar einfach cylindrisch, ohne Ausladung, aber

*) Abbildung und Beschreibung in den Annales for nordisk Oldkyndighed, Kopenhagen 1841, S. 102. Der Grundriss bei Minutoli Taf. X, Fig. 16 (im Register und Inhaltsverzeichniss irrig als der der Kirche zu Westerwig bezeichnet).

mit Pflanzengewinden bedeckt *). Diese beiden Kirchen deuten daher auf deutschen Einfluss. Dagegen haben andere Bauten mehr mit der Kirche von Bjernede gemein, namentlich wie diese eine runde Gestalt. So auf der Insel Bornholm vier kleine Kirchen, deren Gewölbe auf einem in der Mitte stehenden Pfeiler ruht **). So ferner mehrere Rundbauten, von denen man in den ehemaligen Kolonien der Normannen in Grönland bei Igalikko und Kakortok und zwar in der Entfernung von drei- bis vierhundert Schritt von den Kirchenruinen die Spuren entdeckt hat und welche muthmaasslich als Baptisterien gedient haben ***). Der merkwürdigste Ueberrest dieser Art endlich, merkwürdig auch desshalb, weil er einen augenscheinlichen Beweis für die Ausdehnung normännischer Seefahrten und Niederlassungen im zwölften Jahrhundert giebt, findet sich bei New-Port auf Rhode-Island, an der Nordamerikanischen Küste. Es ist ein Rundbau von 23 Fuss im Durchmesser; acht Säulen, deren Basis ein kreisförmig behauener, deren Kapitäl ein roher viereckiger Steinblock bildet, durch im Keilschnitt angelegte Rundbögen verbunden, tragen die Mauer, an welche sich ohne Zweifel das Dach eines Umganges anlehnte †). Man glaubt, dass Bischof Erich, der im Jahre 1121 zur Bekehrung der Eingeborenen nach dem entdeckten „Vinland“ zog, die Errichtung dieser Taufkirche veranlasst hatte.

Wenn schon diese Bauten, wenigstens in der Anwendung der schweren Rundsäule, einen Anklang an den eng-

*) Vgl. über beide Gebäude die angeführten Annalen der nordischen Alterthumsgesellschaft.

**) Münter I, 416 und die angef. Annalen.

***) Vgl. wiederum die Annalen a. a. O. und Minutoli S. 13.

†) Eine aus den angeführten Annalen entnommene Ansicht bei Minutoli Taf. XI, auch Taf. X, Nro. 20 und 29.

lisch-normannischen Styl geben, so finden wir denselben in entschiedener und glänzender Ausführung in der St. Magnuskirche zu Kirkwall auf den Orkneys-Inseln, welche damals der Sitz norwegischer Ansiedler waren. Die Kirche hat eine bedeutende Ausdehnung, eine Länge von 230, die Breite und die ihr gleiche Höhe des Mittelschiffs von 55 Fuss. Der Chor ist gerade geschlossen, das Mittelschiff von den uns bekannten schweren Rundsäulen begränzt. Die massigen Würfelkapitäle, die Muster, mit welchen die Archivolten verziert sind, die Anordnung der Gallerien mit ihren den Scheidbögen gleichen Oeffnungen, die Fensterform und die Lisenen und Wandfelder des Aeusseren, alles gleicht völlig den Kirchen normannischen Styls in England. Der Bau wurde durch den Jarl Ragewald im Jahre 1137 begonnen, scheint aber grösstentheils etwas später, etwa in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts, aufgeführt zu sein *).

Schweden **) wurde langsamer bekehrt, noch im zwölften Jahrhundert machten sich heidnische Reactionen geltend. Bis zu den Tagen Erichs des Heiligen (1155) gab es in der Gegend von Upsala weder Priester noch eine fertig gebaute Kirche, erst Erich ordnete dort Kleriker an, um dem Gottesdienste vorzustehen ***). Daher sind denn auch ältere Kirchenbauten hier noch seltener und noch weniger bedeutend. Dass der sog. Odinstempel bei Upsala, ein

*) Worsaae, die Dänen und Nordmänner in England. Leipzig 1852, S. 165. Taf II und III, Nro. 25 — 27.

**) Quelle für die schwedischen Alterthümer sind noch jetzt die im vorigen Jahrhunderte herausgegebenen „Monumenta Uplandica" und die „Suecia antiqua et hodierna", aus welcher Agincourt, Tab. XLIII und Minutoli a. a. O. S. 11 und Taf. I und X ihre Nachrichten und die allerdings keineswegs den heutigen Anforderungen genügenden Zeichnungen der unten genannten Monumente entnommen haben.

***) Geijer, Geschichte v. Schweden I, 141.

von grossen rohen Steinen aufgeführtes schlichtes Gebäude, nicht aus heidnischer Zeit stamme, ist jetzt allgemein anerkannt. Ausserdem bestehen bei der Stadt Sigtuna am Maelarsee mehrere Kirchenruinen, die man nach St. Olaf, St. Laurentius und St. Peter benennt. Es sind Reste von Pfeilerbasiliken oder einschiffigen Kirchen mit halbkreisförmigen Conchen und rundbogigen Fenstern. Dasselbe gilt von der Ruine zu Alfuaster in Ostgothland, von der des Klosters zu Wreta *), und von der 1161 errichteten Dreifaltigkeitskirche bei Upsala. Das bedeutendste romanische Gebäude in Schweden ist die Kirche zu Warnheim, einem bald nach der Mitte des zwölften Jahrhunderts gegründeten Cisterzienserkloster angehörig. Sie hat nach der vorliegenden Abbildung eine halbkreisförmige Apsis mit Umgang ohne Kapellenkranz, spätromanische, ziemlich schlanke Bündelpfeiler, Kreuzgewölbe mit Rippen und wird im letzten Viertel des zwölften Jahrhunderts entstanden sein **). Hierauf beschränkt sich unsere Kenntniss romanischer Bauten in diesem Lande. Die Kathedralen zu Linköping und Upsala sind gothisch, diese bekanntlich durch den Franzosen Etienne de Bonneuil in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts erbaut. Es ergiebt sich aus diesen allerdings unbefriedigenden Mittheilungen soviel, dass hier, in dem scandinavischen Lande, welches mit England in keiner, mit Deutschland in entfernterer Beziehung stand, wenigstens keine besonderen Eigenthümlichkeiten der Architektur zu bemerken sind.

Wichtiger ist Norwegen. Das Christenthum fand hier ungefähr eben so frühe wie in Dännemark Eingang.

*) Eine Abbildung der Grabkapelle dieses Klosters bei Gaymard a. a. O. Taf. 176.

**) Eine Abbildung des inneren Chors nach der Suecia antiqua in Guhl's Atlas, Taf. 46.

Schon Olaf I. Trygvaeson (995 — 1000) war getauft, Olaf II. der Dicke, später der Heilige genannt (1017 — 1030), war sogar ein eifriger Bekehrer und erbaute bei seiner Burg in Nidaros die erste Kirche, die dem h. Clemens geweihet wurde, ohne Zweifel wie die Burg selbst, nur in Holz. Er fiel in einem zum Theil durch seine gewaltsame Bekehrungsversuche verursachten Aufstande. Bald nach seinem Tode begann die Blüthezeit Norwegens. Durch das Beispiel der französischen Normannen, durch die Vortheile, welche der Uebertritt zu der bereits herrschenden Religion bei dem Handelsverkehr mit den christlichen Küstenstädten bot, wurde das Christenthum mehr und mehr verbreitet. Die Sitten milderten sich und das seefahrende Volk fand im Handel und in auswärtigen Kriegsdiensten reichere Quellen des Erwerbes, als früher im Seeraube. Ihre Abenteuerlust trieb die Normannen nach Norden und Süden; während sie die Orkneys und Schottlands Inseln sich unterwarfen, an den Küsten Grönlands und Nordamerika's vorübergehende Niederlassungen gründeten, suchten Andere Ruhm und Gewinn in der scandinavischen Garde der byzantinischen Kaiser. Selbst der König Harald Harderaade (1047 — 1066), der Halbbruder Olafs des Heiligen, war Anführer dieser Waräger in Konstantinopel gewesen und von da mit reichen Schätzen in die Heimath zurückgekehrt. Sein Nachfolger Olaf Kyrre, der Friedliche (1066 — 1093) arbeitete eifrig an der Civilisation des Volks; er führte an seinem Hofe ausländische Tracht und Sitte, in den Städten deutsches Gildenwesen ein, und sorgte für die Verbesserung der religiösen Zustände in einer den Kräften des Landes angemessenen Weise, indem er gebot, dass in jeder Landschaft eine hölzerne Kirche errichtet werde. In der von ihm neu angelegten Stadt Bergen erbaute er eine hölzerne und eine steinerne Kirche, in Nidaros, dem nach-

herigen Drontheim, seiner Residenz, errichteten die Gildenbrüder eine steinerne St. Margarethenkirche *).

Hier, in Drontheim, entstand aber auch ein auch für die Baugeschichte wichtiges Nationalheiligthum. Auf der Grabstätte des inzwischen heilig gesprochenen Olaf II., unfern der von ihm selbst errichteten St. Clemenskirche, entsprang eine Quelle, welche wunderbare Heilungen bewirkte und zu der die Andächtigen wallfahrteten. Schon Harald Harderaade hatte um 1050 nahe dabei eine zweite, geräumige und steinerne Kirche gebaut und der h. Jungfrau gewidmet **), Olaf IV. erbaute nun auf der Grabstelle selbst eine kleinere Kirche unter dem Namen der heiligen Dreieinigkeit, ebenfalls in Stein. An der Stelle dieser Kirchen ist dann im zwölften Jahrhundert der Dom zu Drontheim, das bedeutendste und zugleich das uns am Genauesten bekannte ***) kirchliche Gebäude Norwegens entstanden. Er ist vielfach von Feuersbrünsten und Kriegen heimgesucht und in einem Zustande des Verfalls; das jetzt unbedeckte Langhaus dient als Begräbnissplatz, der Chor, durch hölzerne Einbauten entstellt, genügt den gottesdienstlichen Bedürfnissen. Indessen ist das Wesentliche des Baues noch grösstentheils zu erkennen und sehr merkwürdig †). Der Dom hat Kreuzgestalt, auf der West-

*) Dahlmann a. a. O. II, 134.

**) Dass die Kirche des Harald von Stein war, scheint durch die von Minutoli a. a. O. S. 29 ausführlich besprochene Stelle des Snorro Sturleson erwiesen. Dieser sagt nämlich bei Erwähnung ihres theilweisen Abbrechens unter Erzbischof Eystein nach der lateinischen Uebersetzung: Ampla erat aedes, calce adeo coagmentata, ut vix solvi posset et destrui, quo tempore dirui jussit Eysteinus Archiepiscopus.

***) Ausser den ausführlichen und schönen Zeichnungen bei Minutoli sind auch mehrere Blätter in dem angegebenen Reisewerke von Gaymard dem Dome gewidmet.

†) Wenn auch nicht von der entscheidenden Wichtigkeit, die Herr v. Minutoli in dem angegebenen Werke ihm beilegt, indem er in

seite einen unvollendeten Thurmbau, der, wie man es an englischen Kirchen oft findet, breiter ist, als das Langhaus und so gewissermaassen einen zweiten Kreuzarm bildet. Im Osten als Schluss des Chores steht eine achteckige Halle, wahrscheinlich die frühere Grabstätte des heiligen Olaf. Langhaus, Chor und Octogon sind durchweg gothisch, meistens in einem reichen, aber etwas überladenen und verderbten gothischen Style, dem, welcher in England am Ende des vierzehnten Jahrhunderts aufkam, in vielen Beziehungen ähnlich. Sie werden daher theils nach einem Brande von 1328, theils bei dem grossen Reparaturbau, der in den Jahren 1474 — 1500 vorgenommen wurde, ihre jetzige Gestalt erhalten haben *). Allein die Kreuzarme sind augenscheinlich älter und noch früher ist eine kleine Kapelle, welche mit der Kirche durch einen Gang verbunden ist. Mit diesen älteren Theilen haben wir uns daher hier zu beschäftigen.

Ueber das Geschichtliche des Baues wissen wir zunächst, dass im Jahre 1180, als die Verehrung der Reliquien des heiligen Olaf den Domschatz bereichert hatte, der Erzbischof Augustinus oder Eystein die Erbauung einer neuen Kirche beschloss. Er brach dabei, wenigstens theilweise, die Marienkirche des Harald Harderaade ab, sorgte

den verschiedenen Theilen des Baues die Ausgangspunkte des romanischen Rund- und Spitzbogenstyls und der vollendeten Gothik finden, und in den Bauformen aller anderen Länder nur Nachahmungen dieses einheimisch normannischen Styls anerkennen will. Der Beweis für diese ausserordentliche Hypothese liegt durchweg in der Beziehung der erkennbaren Theile der Kathedrale zu den dürftigen überlieferten Daten. Die Widerlegung, soweit sie hier erwartet werden darf, wird zum Theil weiterhin gegeben und bei der späteren Betrachtung der übrigens als eigenthümliche Aeusserungen des Formsinnes beachtenswerthen jüngeren Theile des Doms vervollständigt werden.

*). Nachrichten über die vielfachen Zerstörungen der Kirche bei Minutoli S. 14, 15.

auch dafür, dass der Schrein des h. Olaf in diesem neuen Dome an seiner früheren Begräbnissstelle stehe, hat mithin auch die ein Jahrhundert früher durch Olaf Kyrre an derselben Stelle gebaute Trinitatiskirche durch seinen Bau ersetzt *). Was aus der von Olaf dem Heiligen selbst erbauten Clemenskirche geworden, wird von den älteren Berichterstattern nicht gesagt, die neueren Beschreiber haben daher vermuthet **), dass sie noch jetzt und zwar in der erwähnten kleinen Kapelle neben der Kirche erhalten sei. Sie bezeichnen diese daher als Clemenskirche und sehen in ihr einen Bau aus der Frühzeit des elften Jahrhunderts. Allein die Clemenskirche des h. Olaf war ohne Zweifel, wie der Königsbau, zu dem sie gehörte, von Holz, und die jetzige steinerne Kirche könnte daher nur aus einer späteren, aber dem Bau des Eystein vorangegangenen Erneuerung derselben stammen, was auch völlig wahrscheinlich ist. Sie ist nämlich zwar, wahrscheinlich im vierzehnten Jahrhundert, im Inneren mit einer zierlichen spitzbogigen Säulenstellung und im Aeusseren mit einigen Strebepfeilern versehen, übrigens aber ein länglicher, einschiffiger Raum, mit halbkreisförmiger Apsis, dessen Mauer ohne Lisenen, bloss durch einen, schon ziemlich fein profilirten Rundbogenfries bekrönt ist ***), und entspricht daher sehr wohl den Formen, welche im Anfange des zwölften Jahrhunderts im ganzen Abendlande herrschten.

Die beiden Kreuzarme des Doms sind verschieden. Die

*) Jenes ergiebt sich aus der oben angeführten, dieses aus der bei Minutoli S. 35 in der Note abgedruckten Stelle des Snorro Sturleson.

**) v. Minutoli S. 14. „Nach Schwach stand diese (von Olaf d. H. gebaute) Clemenskirche an derselben Stelle, wo sich noch gegenwärtig eine kleine Kirche unter dem Namen des Kapitels befindet.“ Der Vermuthung Schwach's scheint mithin nicht einmal eine ältere Tradition zum Grunde zu liegen.

***) Minutoli Taf. VII, Fig. 3, Taf. IX, 22.

Façade des Südkreuzes ist ohne Portal und durch drei starke von eingeblendeten Säulchen verzierte Lisenen in zwei grosse Arcaden getheilt, in welchen je ein Fenster steht. Diese Fenster und die jene Lisenen verbindenden Bögen sind halbkreisförmig und mit Zickzack versehen. Das nördliche Kreuz hat dagegen ein rundbogiges Portal mit Vorhalle, und darüber bis zum Giebel Arcadenreihen, in denen der Spitzbogen neben einigen Rundbögen vorherrscht. Die Seitenwände der Kreuzarme sind in gleicher Weise, wie jene Südfaçade, mit grossen, auf den Ecksäulchen der Lisenen ruhenden Bögen und Fenstern ausgestattet. Im Inneren sind beide Kreuzarme durch dreifache Triforien belebt, in welchen theils einfache, theils verbundene Säulchen bald mit glatten Kelchen, bald mit Blattwerk an den Kapitälen, gedrückte Rundbögen tragen *). Anscheinend waren sie nicht gewölbt, sondern mit gerader Decke versehen. Die Arcadenreihen am Aeusseren des Nordkreuzes, die wiederholten Triforien im Inneren beider Kreuzarme erinnern an englische Bauten aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts. Auch die Details, die würfelförmigen und gefältelten Kapitäle, die Zickzackverzierung, die Thier- und Menschenköpfe, welche als Consolen dienen, die Anordnung der Fenster und besonders das Portal im Nordkreuze erinnern lebhaft an englische Bauten des späteren normannischen Styls **). Es ist daher nicht zu bezweifeln ***),

*) Leider giebt das Werk von Minutoli gerade von diesem älteren Theile der Kirche nur kleine, ungenügende Aussensichten und wenige Details. Taf. VII, Fig. 2, 5, 8, 12, 13, 15. Auch die Beschreibung (S. 15, 16, 20) ersetzt diesen Mangel nicht. Eine aber auch architektonisch nicht völlig genügende Ansicht des Inneren ist in dem angeführten Werke von Gaymard gegeben.

**) v. Minutoli, S. 20, zählt eine Reihe englischer Bauten auf, die er damit in Vergleichung bringt.

***) Der Grund der entgegengesetzten Annahme bei Minutoli scheint in der That in nichts Anderem zu bestehen, als dass er den

dass dieser Theil des Gebäudes aus dem Bau des Erzbischofs Eystein herstammt, wobei denn die Verschiedenheit der beiden Kreuzfaçaden, die einfachere Anordnung der südlichen, die reichere mit Arcadenreihen und Spitzbogen verzierte der nördlichen, nur darauf deuten, dass jene einem früheren, dem Jahre 1180 näheren Zeitpunkte des Baues, diese der späteren Fortsetzung, etwa dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts angehört. Zwar haben wir die bestimmte Nachricht, dass Eystein den Schrein des h. Olaf an der Begräbnissstelle desselben in seiner neuen Kirche aufstellen lassen, und dies war aller Wahrscheinlichkeit in dem östlichen Theile des Doms. Allein daraus folgt keinesweges, dass derselbe, so wie er jetzt ist, im Style späterer Gothik, von Eystein herstamme, und wir können daher aus der Stylverschiedenheit dieses Osttheiles von dem Kreuzschiffe nicht weiter folgern, dass dies ein Ueberrest der Marienkirche des Harderaade vom Jahre 1050 sei. Es ist ebenso undenkbar, dass Eystein am Ende des zwölften Jahrhunderts Formen erfunden habe, die nur durch langjährigen Gebrauch des gothischen Styls entstehen konnten, als dass Harald Harderaade in der Mitte des elften Jahrhunderts in einem noch kaum civilisirten Lande und bei geringer Bauthätigkeit die Kreuzschiffe in einem Style gebaut habe, der in England, wo er einheimisch ist und nicht wie hier vereinzelt, sondern in vielen Fällen vorkommt, sich erst ein Jahrhundert später entwickelte *).

freilich von dem Style des Kreuzschiffes himmelweit verschiedenen Chorbau dem Erzbischof Eystein zuschreibt.

*) Nach der Ansicht des Herrn v. Minutoli in dem angeführten Werke stammt die sog. Clemenskirche aus den Jahren 1016 — 1031, — das Kreuzschiff des Doms aus dem Bau des Harald Harderaade 1047 1066, — der Chor nebst dem Oktogon aus dem Bau des Eystein 1180. Diese letzte, man kann wohl sagen, kunsthistorisch unmögliche Vermuthung ruht wesentlich auf der zweiten Annahme, allein auch diese

Wenn aber hiernach der Bau des Eystein nicht das freie und selbstständige Erzeugniss des einheimischen Geistes ist, sondern den Einfluss der englisch-normannischen Architektur zeigt, so hat er doch sehr anerkennenswerthe Eigenthümlichkeiten. Dahin gehört namentlich die Ausstattung der Aussenwände mit durch Ecksäulchen begränzten Pilastern und mit grossen, dieselben verbindenden Blendarcaden. Diese sehr organische und gefällige Anordnung ist den englischen Bauten fremd, und erinnert eher an deutsche Auffassung, namentlich an die in Deutschland aber nur im Inneren vorkommende Verbindung der Pfeiler bei dazwischen stehenden Säulen durch grössere Bögen, welche wir in der Kathedrale von Lund wiedergefunden haben. Wir sehen daher hier die englische Architektur mit einer anderen, dem deutschen Geiste entsprechenden Sinnesweise behandelt, deren völlige Entwickelung in architektonischer Beziehung vielleicht nur durch die Armuth und Kleinheit des Landes verhindert wurde.

Von den wenigen anderen romanischen Bauten in Nor-

ist nichts als eine völlig unerwiesene Voraussetzung. Die bereits oben erwähnte Stelle des Snorro (Minutoli S. 29) spricht nämlich bloss von dem Abbrechen jener Marienkirche durch Eystein; dass dies nur ein theilweises gewesen und er einzelne Theile derselben in seinen Bau aufgenommen, ist nirgends gesagt. Noch weniger haben wir irgend einen Beweis dafür, dass die von Eystein aufgenommenen Theile gerade im Kreuzschiffe liegen. Wie es scheint, legt Herr v. Minutoli die Angaben der Beschreiber des Doms, Schöning (1762) und Schwach (1836) zum Grunde, ohne zu untersuchen, ob sie blosse Vermuthungen aufstellen oder ältere Quellen haben. Es wäre wenigstens zu wünschen gewesen, dass die betreffenden Stellen des Theodoricus monachus, eines Zeitgenossen Eysteins, und des Snorro Sturleson (1230) der Untersuchung vorausgeschickt, und von den Hypothesen jener neueren Schriftsteller gesondert wären. Enthalten diese älteren Schriftsteller nicht mehr als die gelegentlich mitgetheilten Stellen und haben Schöning und Schwach nicht andere Urkunden citirt, so fehlt jeder Grund für die Annahme, dass wir noch Theile der Marienkirche des Harald Harderaade besitzen.

wegen haben wir nur unvollkommene Kenntniss. Die Kirche zu Granevolden mit niedrigen Seitenschiffen, ohne Kreuzarme, mit einschiffigem, rechtwinkelig geschlossenem Chor und dem Thurme vor demselben am Ostende des Langhauses, scheint ziemlich anspruchslos und wenig bedeutend *). Die Portale, rundbogig und ohne Bogenfeld, gleichen den einfacheren des englisch-normannischen Styles. Das Langhaus des Domes zu Stawanger, dem ein spätgothischer Chor angefügt ist, hat gewölbte, niedrige Seitenschiffe, im Mittelschiffe aber eine Holzdecke. Das Nordportal zeigt schweren Rundbogenstyl, die Zickzackverzierung und einen flachen Deckgiebel **). Die Insel Munkholm im Fjord von Drontheim, ehemals ein schon im elften Jahrhundert gegründetes Benedictinerkloster, jetzt eine Festung, soll noch eine romanische Rotunde, deren unteres Stockwerk auf einem Pfeiler ruht, enthalten, über welche indessen Näheres nicht bekannt ist ***). Diese Nachrichten und die noch jetzt bemerkte Seltenheit steinerner Kirchen lassen mit Sicherheit darauf schliessen, dass Norwegen nicht der Sitz einer blühenden architektonischen Schule gewesen sein kann, und die beschriebenen Bauwerke deuten darauf hin, dass man sich im Wesentlichen dem englisch-normannischen Style anschloss.

Interessanter, als diese Steinbauten Norwegens, sind die Holzkirchen †), welche sich hier im Inneren des Landes,

*) Eine Ansicht bei Gaymard Taf. 57, bei Minutoli Taf. VII, Fig. 20. Die gruppirten, fast spitzbogigen Fenster, welche der letzte Taf. X. Fig. 46 giebt, können wohl nur am Chorschlusse stehen, und deuten auf das Ende des zwölften Jahrhunderts.

**) Minutoli S. 20.

***) Minutoli S. 38.

†) Vgl. hier überall das angeführte Werk von Dahl. Ausser den von Dahl publicirten und im Texte genannten Kirchen ist noch die, welche früher zu Wang bei Miösö in Walders bestand, und im Jahre

namentlich zu **Borgund**, **Urnes**, **Hitterdal** und **Tind**, erhalten haben, und von denen die letztgenannte, einer darin vorgefundenen Runeninschrift zufolge, durch den Bischof Reiner, welcher um 1180 und 1190 auf dem bischöflichen Stuhle zu Hammer sass, geweiht ist. Die anderen genannten Kirchen werden also dieser gleichzeitig, oder — wie die Beschaffenheit ihrer Sculpturen vermuthen lässt — älter, möglicherweise nicht weit entfernt von jener Zeit sein, wo König Olaf Kyrre den Bau solcher Holzkirchen in den Landschaften vorschrieb. Diese Kirchen bestehen alle aus einem quadraten Mittelraume mit den Sitzen für die Gemeinde, an den sich auf einer Seite der niedrigere, oft halbrund geschlossene Chor, an den drei anderen Seiten niedrigere und schmale Seitenschiffe anschliessen, welche dann wiederum äusserlich durch eine Art Peristyl, den sogenannten Lop oder Laufgang, umgeben sind, der zwar am Boden geschlossen ist, darüber aber der Luft zugängliche, fensterartige Oeffnungen hat. An diesen Peristyl schliessen sich in Borgund und Hitterdal noch besondere Vorhallen als Eingänge an, welche dem Ganzen gewissermaassen im Grundriss die Gestalt eines griechischen Kreuzes geben. Alle diese einzelnen Theile, der Umgang, die darüber hinausragenden Seitenschiffe, der Mittelraum, und mehrere Absätze des aus demselben emporsteigenden Thurmes, sind mit einzelnen schrägen Dächern versehen, so dass sich in Hitterdal fünf, in Borgund sogar sechs Dächer über einander erheben, und dem Ganzen ein pyramidalisches Ansehen geben. Auch die Fenster springen erkerartig vor, und sind mit besonderen kleinen Dächern versehen. Der Laufgang ist von den Seitenschiffen

1841 in das schlesische Riesengebirge bei Brückeberg versetzt ist, zu erwähnen. Auch nennt Minutoli S. 10 noch eine Kirche zu **Harum**, welche maurische Bögen enthalten soll.

durch eine feste Wand getrennt, während die Seitenschiffe und auch wohl der Chor von dem Mittelraume durch freistehende runde Pfosten geschieden sind, auf welchen vermittelst halbkreisförmiger Bögen die obere Wand ruhet. Der Mittelraum ist im Inneren durch ein Tonnengewölbe in der Richtung von Westen nach Osten gedeckt. Feste architektonische Formen haben sich überall nicht ausgebildet, aber die Ausführung zeugt von Sorgfalt und Geschmack. Die Säulenstämme sind ziemlich schlank, einige in Hitterdal mit einer convexen Kannellur versehen, sonst glatt. Das Kapitäl besteht gewöhnlich nur in einem cylindrischen, mit schwachen Rankengewinden verzierten, von Ringen eingefassten Halse, auf welchem vermittelst eines kleinen Wulstes eine viereckige Deckplatte ruht. In Urnes sind dagegen völlige, ziemlich grosse Würfelkapitäle angebracht, auf ihren Seiten mit Schnitzwerk von phantastischen Thieren und Ranken geschmückt. Die Fenster sind viereckig, die Thüren dagegen rundbogig gedeckt. Sie sind klein, etwa drei Fuss breit und sieben bis zehn Fuss hoch, aber meistens verziert, zum Theil durch runde, halbsäulenartige Pfosten, zum Theil mit reichem Schnitzwerk, welches in verwickelten Verschlingungen riemenartiger Streifen von wechselnder, ab- und zunehmender Breite besteht, die in Schlangen, Fische, Vögel oder andere phantastische Gestalten auslaufen. An der Kirche zu Urnes war auch die ganze äussere Wand in dieser Art geschmückt, und zwar so, dass immer unter den sie bildenden senkrechten Pfosten glatt gebliebene mit geschnitzten wechselten. Dieses Schnitzwerk ist oft mit grossem Geschick ausgeführt und von freiem Schwunge der Linie, in der Kirche zu Tind aber, derjenigen, bei der wir das Datum von 1180 wissen, sind sie trockener, flacher und charakterloser, und lassen daher darauf schliessen, dass dieser

einheimische, der romanischen Architektur der südlichen Länder fremdartige Geschmack damals schon im Erlöschen war.

Die ungewöhnliche Erscheinung, welche diese Kirchen durch das stufenweise Aufsteigen ihrer Dächer geben, hat veranlasst, dass man sie mit byzantinischen Anlagen verglichen und in ihnen bald das griechische Kreuz des Grundrisses, bald eine, durch das Material beschränkte Nachahmung eines Centralsystems zu finden geglaubt hat. Man hat dies mit den Beziehungen, in welchen diese Nordländer theils als Söldner, theils als Handelsleute zu Konstantinopel standen, in Verbindung gebracht, und desshalb auf einen byzantinischen Einfluss geschlossen. Allein es ist eben so unwahrscheinlich, dass diese Kriegs- und Handelsleute hinreichendes Interesse für architektonische Formen gehabt haben, um sie in ihre nordische Heimath zu verpflanzen, als dass die abendländische Geistlichkeit sich diesen byzantinisirenden Neigungen eines ohnehin widerstrebenden Volkes gefügt haben würde. Auch steht die Gestalt der in Stein gebauten Kirchen einer solchen Annahme entscheidend entgegen; man kann unmöglich an einen byzantinischen Einfluss bei Holzbauten glauben, während die grösseren, in Stein errichteten Gebäude, wie wir gesehen haben, ganz in der Weise des Abendlandes und ohne byzantinische Reminiscenzen gebaut sind. Vielmehr ist die ungewöhnliche, gewissermaassen centrale Anlage dieser Landkirchen lediglich aus klimatischen und materiellen Ursachen zu erklären. Man bedurfte der Vorhallen, theils um die Gemeinde im Inneren gegen den Andrang der Winterluft zu schützen, theils um den weit herbeigekommenen Kirchenbesuchern, welche in dem kleinen inneren Raume augenblicklich nicht Platz finden konnten, Schutz gegen die Witterung zu gewähren. Man bedurfte der niedrigen Sei-

tenschiffe, um den höheren Mittelraum besser zu stützen, und der mehrfachen Dächer, um den Druck der Schneemassen zu erleichtern und ihr Herabfallen zu befördern. Die unteren Dächer gewährten zugleich den Vortheil, den Traufenschlag von dem Holzwerk der Wände abzuhalten. Einen Beweis dafür, wie natürlich eine solche Anlage unter ähnlichen Verhältnissen ist, geben die alten Holzkirchen, welche man neuerlich in Oberschlesien, in Syrin, Lubom und Bosatz bei Ratibor, entdeckt hat *), von denen bei den ersten die Entstehung im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts (1204, 1205) ermittelt ist. Auch hier ist der innere Raum von Hallen mit weitvorspringenden Dächern umbaut, auch hier der Chor immer ein schmaler, niedrigerer Anhang des Hauptgebäudes. Sie gleichen also den norwegischen Kirchen sehr, nur dass an diesen die Zahl der Dächer grösser ist, was sich wiederum durch die stärkeren Bedürfnisse des nordischen Klimas erklärt. In der That giebt auch an den norwegischen Holzkirchen nur das Aeussere den Gedanken einer Centralanlage, während das Innere, namentlich die Bedeckung des Mittelraumes mit einem hölzernen Tonnengewölbe, auf das Vorbild eines abendländischen Langhauses deutet. Endlich ist auch in den Details kein Anklang an Byzantinisches zu finden, vielmehr schliessen sich die Formen, soweit es das Material erlaubte, eher an den romanischen Styl des Abendlandes an. Bei den Würfelknäufen in Urnes ist dies ausser Zweifel, und der einfach cylindrische Säulenhals ist eine, vielleicht in älteren Holzbauten schon hergebrachte, sehr natürliche, durch die Schwierigkeit, welche die Herstellung eines Kelches den Holzschnitzern bot, entstandene Form. Jedenfalls ist auch sie nicht byzantinisch.

Das Bemerkenswertheste in diesen Bauten ist das eben

*) Vgl. Zeitschrift für Bauwesen 1852, S. 212 und Taf. 44.

erwähnte Schnitzwerk. Es unterscheidet sich von der Ornamentation der normannischen Bauten in Frankreich und in England, indem es statt des Geradlinigen vielmehr durchweg geschwungene Linien, statt des Regelmässigen und Geometrischen ein freies Phantasiespiel zeigt. Es gleicht in den kühn geschwungenen Linien, in den abenteuerlichen Verschlingungen und in der Entwickelung phantastischer Thiere aus dem Riemenwerk vollkommen den Ornamenten, die wir in den irischen Miniaturen kennen und auch in den irischen Bauten wiedergefunden haben. Es fragt sich daher, ob die Norweger sie von den Iren angenommen haben, oder ob sich bei ihnen, ungeachtet der Verschiedenheit des Volksstammes, ein ähnlicher Geschmack entwickelt hat. Die historischen Beziehungen Norwegens zu Irland und England lassen eine Herleitung nicht unmöglich erscheinen. Zwar ist schon auf Runensteinen nicht selten die Schrift auf schlangenförmig gewundenen und in Schlangen auslaufenden Bändern geschrieben. Allein auch die Runen waren durch eine Einwirkung des römischen Alphabets entstanden, und namentlich die, welche sich auf solchen Schlangenbändern finden, stammen wahrscheinlich aus einer Zeit, wo die Norweger Irland kannten, und zum Theil schon bekehrt waren. Mit dem Christenthume war aber auch die lateinische Schrift, und zwar diese im angelsächsischen Alphabet, nach Scandinavien gekommen, und in angelsächsischen Manuscripten war bekanntlich auch jene irische Verzierungsweise angewendet. Es ist daher keinesweges unmöglich, dass dieselbe von Irland auf Norwegen übergegangen ist. Auch die Schnitzwerke an jenen Holzkirchen werden von Mönchen und Geistlichen, oder doch unter ihrer Leitung, ausgeführt sein, denen die ohnehin für das Messer des Holzschneiders ausführbaren Ornamente der Miniaturen bekannt und geläufig waren. Al-

lein jedenfalls kam dann diesem ausländischen Formenspiel ein einheimisches Element fördernd entgegen. Diese geheimnissvoll verschlungenen Linien, welche sich, wie Wolkenbildungen in der Phantasie des Beschauers, in drohende Thiergestalten verwandeln, entsprechen offenbar der Neigung für das Schauerliche, Räthselhafte, Dunkele, welche wir bei allen germanischen Völkern wahrnehmen, die aber nirgends so bedeutsam und grandios auftritt, als in der scandinavischen Göttersage. Sie sind mit den Bandverschlingungen auf den Kapitälen deutscher Bauten, mit den geradlinigen Mustern der Normandie, mit den grottesken Gestalten aller Art verwandt, die sich bald aus Architekturformen entwickeln, bald aus dem Blattwerk hervordrängen, und die wir im früheren Mittelalter bei allen germanischen Stämmen finden, bis nach Italien hinein und bis dahin, wo ihnen das Vorwalten antiker Reminiscenzen und das Element südlicher Klarheit eine Gränze setzte. Dass die irischen Ornamente diesem germanischen Gefühle zusagten, zeigt sich auch darin, dass sie in die fränkische Miniaturmalerei übergingen. Wir sehen daraus, dass, ungeachtet der Verschiedenheit des keltischen Stammes von dem germanischen, eine ähnliche Anschauungsweise bei beiden herrschte und über den ganzen Norden verbreitet war, welche sich nur nach der nationalen Verschiedenheit der einzelnen Gegenden gesondert gestaltet. Jene irischen Bandverschlingungen sind nun eben eine dieser besonderen Gestaltungen, bei der aber unsere Kenntniss nicht ausreicht, um zu bestimmen, ob sie in Irland ihren ausschliesslichen Ursprung hatte, oder an mehreren Orten selbstständig aufgekommen ist. Der sprödere Geist der scandinavischen Dichtung und die abweichende Bildung des Ornamentes bei den französischen Normannen lassen indess vermuthen, dass diese weicheren Formen nicht in Norwegen ent-

standen, sondern auch hieher von Irland aus eingedrungen sind.

Hienach scheint es nicht, um auf England und die Frage, von der wir ausgingen, zurückzukehren, dass wir die Eigenthümlichkeiten der englisch-normannischen Architektur aus einem irischen oder scandinavischen Einflusse herleiten dürfen. Ein solcher Einfluss hätte nur vor der Eroberung Englands durch die Normannen stattfinden können; er müsste also in der sächsischen Architektur bemerkbar sein. Diese hat aber, wie wir schon nach dem Wenigen, was wir von ihr wissen, annehmen dürfen, einen ganz anderen Charakter, als die irische. In Irland ein cyklopischer Steinbau, in den sächsisch-englischen Bauten die Spuren des Holzbaues, dort einschiffige Kirchen, die keiner Säule bedurften, hier aller Wahrscheinlichkeit nach die schwere, aus kleinen Steinen gebildete Rundsäule, dort ausschliesslich der runde, isolirte, hier der viereckige, mit der Kirche verbundene Thurm. Nur die Gewohnheit des geraden Chorschlusses herrscht hier wie dort, und scheint dem keltischen Stamme gemeinsam. In Dännemark dagegen und, wenn auch in geringerem Grade, in Norwegen, und selbst in den entfernten Niederlassungen der Nordmänner, gleichen die Bauwerke in roher Kraft und Massenhaftigkeit und in den Details vielfach den englischen. Allein in Dännemark zeigt sich neben diesen Formen deutscher Einfluss, in Norwegen hat die Holzarchitektur einen ganz anderen Charakter, in Schweden endlich, das ausser unmittelbarer Beziehung mit England stand, und den scandinavischen Geist am reinsten entwickeln konnte, verrathen sich jene Eigenthümlichkeiten nicht. Alle Wahrscheinlichkeit spricht daher dafür, dass Scandinavien von England, nicht dieses von jenem empfangen hat. Für die Entstehung jener englischen Bauformen bleibt aber keine andere

Erklärung, als dass sie durch die Mischung römischer Traditionen mit keltischen Anschauungen und sächsischer Derbheit hervorgebracht sind, und durch die Einwirkung örtlicher Verhältnisse und Gewohnheiten auch unter der Herrschaft der stammverwandten französischen Normannen Geltung behalten haben.

Siebentes Kapitel.

Plastik und Malerei dieser Epoche in Deutschland, Frankreich und England.

In den darstellenden Künsten hat das geographische Element nicht die Bedeutung, wie in der Architektur; der Mensch steht in ihnen in unmittelbarer Beziehung zu der allgemeinen geistigen Grundanschauung, ohne durch das Mittelglied localer Verhältnisse bedingt zu sein. Sie zeigen daher auch in dieser Epoche nicht die Fülle provinzieller Gestaltungen, welche in der Architektur gleichsam aus der Eigenthümlichkeit des Bodens hervorsprossten, und namentlich stehen die nördlichen Völker, welche ich in der Ueberschrift genannt habe, einander so nahe, dass wir sie gemeinschaftlich betrachten können. Zwar sind auch hier ihre Leistungen nicht gleich, aber ihre Verschiedenheiten ergänzen sich und stellen in ihrem Zusammenhange den gemeinsamen Geist des Zeitalters deutlicher dar. Dagegen sind die Erfolge in den verschiedenen Kunstzweigen ungleich, so dass es geeignet scheint, diese einzeln ins Auge zu fassen.

Ich habe schon wiederholt erwähnt, dass die bildenden Künste dieser Epoche im inneren Werthe der Architektur

nachstehen und erst später zur Reife gelangten. Allein dennoch sind sie beachtenswerther, als man gewöhnlich annimmt. Man pflegt gerade diese Epoche, namentlich bis zum Jahre 1050, als die Zeit des tiefsten Verfalles der Kunst zu bezeichnen, und in der That stehen sie, wenn man auf das Verständniss der Natur als eine nothwendige Voraussetzung der darstellenden Künste sieht, im Ganzen auf einer überaus niedrigen Stufe, tiefer selbst, als die karolingische Zeit. Die natürlichen Formen erscheinen bald in rohester Auffassung, bald in unangenehmer und beleidigender Entstellung, manchmal sogar mit einer Auffassung, welche fast absichtlich sich von der Wahrheit zu entfernen und ein nur entfernt ähnliches, willkürliches Schema an ihre Stelle zu setzen scheint. Die meisten unserer Kunstfreunde und selbst Künstler, welche, der Richtung unserer Zeit gemäss, die natürliche Wahrheit fast bis zum Vergessen der höheren stylistischen Rücksichten zu schätzen gewohnt sind, vermögen daher diesen Leistungen kein Interesse abzugewinnen, und können sie als unbegreifliche Verirrungen eines rohen oder verschrobenen Sinnes nur mit Gleichgültigkeit betrachten. Allein dennoch muss man anerkennen, dass auch dieser scheinbare Verfall ein nothwendiger Durchgang war, dass er, wie sich im Einzelnen sehr vollständig nachweisen lässt, nicht auf Unfähigkeit des Auges und der Hand, sondern auf tieferen Gründen beruhte, und die Erlangung eines besseren Styles vorbereitete. Um dies zu zeigen, muss ich indessen einige allgemeinere Bemerkungen vorausschicken.

Unsere Zeitgenossen glauben gewöhnlich, dass es zum Erkennen der Natur nur des physischen Auges bedürfe, dass daher ein Mangel an solcher Erkenntniss auf einer verschuldeten Unempfänglichkeit, ein Mangel der Darstellung auf einer Vernachlässigung oder Unfähigkeit beruhe.

Allein in der That ist selbst bei dem Sehen für praktische Zwecke nicht das physische Auge allein entscheidend, sondern stets unser geistiges Wesen, unsere Phantasie mitwirkend. Man braucht sich nur an die bekannte Thatsache zu erinnern, dass das Bild der äusseren Dinge verkehrt auf unsere Netzhaut fällt, und nur durch einen nicht nachweisbaren, uns selbst unbewussten Act unseres geistigen Wesens in die richtige Stellung gebracht wird, um sich zu überzeugen, wie mächtig diese instinctartige Einwirkung unseres Geistes auf unser Auge ist. Dies gilt denn offenbar in ästhetischer Beziehung noch viel mehr, als vom gemeinen Sehen. Die sichtbare Natur ist ja eben nur die äussere, sinnliche Oberfläche der Dinge, welche nur vermöge ihrer inneren Gesetzmässigkeit dem Geiste ebenbürtig, und nur durch die Uebereinstimmung dieser Gesetze mit denen des von uns erkannten Geistes für uns wichtig, und ein Abbild dieses Geistes ist. Wir verstehen daher die Natur nur in dem Lichte des Geistes, in dem wir aufgewachsen und herangebildet sind, nur im Geiste unserer Zeit und unseres Volkes, wir können sie nur als schön darstellen, insofern unser Geist reif und geübt ist in der Fülle der Erscheinung, die ihm zusagenden Gesetze herauszufinden. Wir sehen in ihr nur das, worauf wir vorbereitet, wofür wir empfänglich sind, wir erkennen die Schönheit nur durch das Auge der Kunst, nur von dem Standpunkte eines bestimmten Styles aus. Denn der Styl ist eben das Resultat der allgemeinen Verhältnisse, in der bildenden Kunst also der Verhältnisse von Form und Farbe, welche dem jedesmaligen Geiste entsprechen.

In der Zeit, die wir zu betrachten haben, war nun allerdings eine Kunst und mit ihr eine bestimmte Auffassung der Natur überliefert, wenn auch nur in schon erbleichenden Traditionen. Aber diese Kunst war eben die

heidnisch antike, objective, die für den Ausdruck christlicher Empfindungen nicht genügte. Zwar war schon in der altchristlichen Kunst durch die blosse Kraft der Gegenstände der antike Reliefstyl gebrochen, aber die Form der Gestalten blieb davon unberührt, und behielt selbst später in Byzanz und Italien das Gepräge der antiken Auffassung. Die nordischen Völker, obwohl für eine andere Gefühlsweise geschaffen, waren noch zu schwach und unentwickelt, um dieser seit Jahrhunderten ausgebildeten Anschauung eine andere entgegenzustellen; sie gaben ihr daher nach, suchten sich ihr zu unterwerfen, ohne sie zu verstehen, geriethen aber dadurch mit sich selbst in inneren Widerspruch. Vor Allem kam es darauf an, wenigstens die Fundamentalgesetze eines neuen, dem christlich-germanischen Geiste entsprechenden Styles zu finden. Dies war aber jener mächtigen und durch das altchristliche Zeitalter geheiligten Kunsttradition gegenüber nur durch ein völliges Verzichten auf die in ihr gegebene, und mithin augenblicklich auf jede Naturauffassung möglich. Dies aber widersprach wieder dem Wesen der darstellenden Künste, und so war man genöthigt, doch wieder zu jener antik stylisirten Natur seine Zuflucht zu nehmen, wodurch sich denn entgegengesetzte Stylprincipien mischten, deren Conflict unsichere und entstellte Formen hervorbrachte. Daher dieser chaotische Zustand, der allerdings auf den ersten Blick wenig erfreulich ist, in dem sich aber doch auch manche sehr bedeutende Lichtblicke einer jugendlich frischen, ahnenden Poesie finden.

Jedenfalls war dieses Suchen nach neuen Stylgesetzen, dieses Ringen mit der antiken Form, selbst die Flucht aus der einfachen, natürlichen Anschauung, der nothwendige Durchgang für die spätere Kunst. Allerdings verfuhren diese Künstler dabei nicht in bewusster Weise, die Erfor-

dernisse der Kunst waren ihnen eben so wenig klar, wie das Wesen der Natur. Ihr Bestreben ging vielmehr aus der abstracten Religiosität der Zeit hervor, die nur für das geschriebene Wort, nicht für die ewige Offenbarung der Schöpfung Sinn hatte, und mithin die heiligen Gestalten nur nach abstracten Rücksichten, ohne Hinblick auf die Natur, schmückte. Aber auch so war es eine That des richtigen Instinctes, durch welche die Kunst in Harmonie mit dem geistigen Wesen der Zeit gestellt und der Ausgangspunkt für weitere Entwickelung gewonnen wurde.

Am besten übersehen wir diesen Entwickelungsgang auf dem Gebiete der Miniaturmalerei *), nicht bloss weil uns hier die vollständigste chronologische Reihe der Denkmäler vorliegt, sondern auch, weil hier bei leichterer Kunstübung der Geist sich freier äussern konnte, und besonders endlich, weil die Ornamentation, die kalligraphische Arabeske, eine anspruchslose Thätigkeit gab, bei der die heilig gehaltene Tradition der altchristlichen Kunst nicht entgegenstand.

Die ersten entscheidenden Schritte zur Begründung eines neuen Styles fallen schon in die Zeit vor dem Anfange dieser Epoche, äusserten aber erst innerhalb derselben ihre weitere Wirkung. Wir finden sie indessen nicht bei den Völkern, welche den Sitzen antiker Civilisation näher standen und von dem Einflusse derselben beherrscht waren,

*) Der Zweck meines Werkes gestattet nicht, auf eine vollständige Aufzählung auch nur der bedeutendsten Miniaturen einzugehen; es muss mir genügen, Beispiele für die verschiedenen Richtungen dieses Kunstzweiges zu geben. Bei der grossen Zahl und geschichtlichen Wichtigkeit der auf uns gekommenen Werke dieser Art würde die von Waagen längst verheissene Geschichte der Miniaturmalerei, für welche Niemand so reiche Anschauungen und Materialien besitzt, wie er, oder auch nur eine Zusammenstellung der von ihm an verschiedenen Orten gegebenen Mittheilungen, unter Beifügung ausgewählter Zeichnungen, ein unschätzbarer Beitrag für die Kunstgeschichte sein.

sondern an der äussersten Stelle der abendländischen Christenheit, in **Irland**, in jener klösterlichen Insel, deren sonderbare Architektur wir schon betrachtet haben. Gerade diese Entlegenheit, welche den altchristlichen Traditionen ihre Kraft entzog, vielleicht auch der Umstand, dass Irland nicht einmal von Rom aus bekehrt war, gab ihm diesen Vorzug.

Ich habe früher *) von angelsächsischen Miniaturen, von der Schönheit ihrer Arabesken und der unglaublichen Missgestalt ihrer Figuren gesprochen. Neuere Forschungen haben ergeben, dass dieser Styl sich zuerst in den gelehrten und übervölkerten Klöstern Irlands gebildet, und von da erst Eingang in Brittannien und auf dem Festlande gewonnen hat **). In diesen irischen Miniaturen sehen wir nun allerdings an den heiligen Gestalten die äusserste Missachtung der Natur, aber in solcher Weise, dass sie nicht auf blosser Unkenntniss und Ungeschicklichkeit, sondern auf einer, nach unserer Auffassung schwer zu begreifenden Absicht beruht. Die Unrichtigkeit der Verhältnisse, die übergrossen, auch bei der Profilstellung ganz sichtbaren Augen, die sitzenden Evangelisten, die, weil der Schenkel fehlt und der Leib ohne Schattirung oder Andeutung einer Verkürzung sich unmittelbar an das Knie anschliesst, wie stehende, aber kleine und verkrüppelte Figuren erscheinen, dies Alles sind Fehler, die sich noch aus der Rohheit des Zeichners erklären liessen. Sehen wir aber den Mund in Gestalt eines Schnörkels, in seiner Mitte mit abwärtsgehender Spitze, an den Seiten mit rundliniger Senkung, den inneren Theil des Ohres in Gestalt eines

*) Band III, S. 315.

**) Vgl. Waagen im Deutschen Kunstblatt 1850, Nro. 11 ff., und Dr. Ferd. Keller in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich, Band VII, Heft 3, 1851.

gothischen 𝔅, die Nase nicht bloss der Haltung der Figur entgegen wie in der Unteransicht, sondern auch mit den künstlichsten Federzügen gezeichnet, das Haupthaar wie eine hohe Perücke mit wellenförmigen Absätzen aufsteigend, oder in künstlich geschwungenen, symmetrisch gleichen Locken herabfallend, die Gewandung endlich auf beiden Seiten in wohlberechneter Gleichheit durch bedeutungslose Curven oder gerade Linien ersetzt, den herkömmlichen Sessel des Evangelisten als ein Gitterwerk, ohne Unterschied von Lehne und Sitz, behandelt, ja sogar ganze menschliche Gestalten nur durch mehrere arabeskenartige, die einzelnen Glieder absondernde Federzüge angedeutet *), so können wir nicht zweifeln, dass der Zeichner gerade eine solche Behandlung beabsichtigt, dass er gar nicht an die Natur gedacht, sondern ein symmetrisches, regelmässiges Linienspiel für die Aufgabe der Kunst gehalten, und bei Gelegenheit des heiligen Namens, den er mit einem Bilde begleiten wollte, ausgeführt hat. Dies zeigt sich auch bei der Färbung der Gestalten. Das Fleisch ist mit willkürlichen, der natürlichen Farbe auch nicht entfernt gleichenden Tinten bemalt, das Haar oft blau und überdies mit gelben, symmetrisch gelegten Punkten durchstreut; an einem gekreuzigten Christus finden wir sogar die Arme roth und die nackten Beine blau **). Es kam daher auch in Beziehung auf Farbe nur auf abstracte Verhältnisse an, die mit der menschlichen Natur nichts gemein haben.

Wenn uns diese Rücksichtslosigkeit verletzt, so können

*) So namentlich in dem Evangeliarium (Suppl. lat. Nro. 693) der Pariser Bibliothek, welches auch Waagen a. a. O. S. 241 erwähnt, die den Engel des Matthäus vertretende Gestalt mit der Beischrift: Imago hominis.

**) Dies findet sich namentlich in dem Evangeliarium (Nro. 51) der Bibliothek von St. Gallen, dessen irländische Schrift auf das achte Jahrhundert hindeutet. Waagen a. a. O.

wir dagegen dieselbe Behandlung in den Initialen, den Einrahmungen der Schrift, ja selbst auf ganzen, mit solchen Arabesken angefüllten Blattseiten nur mit Wohlgefallen betrachten. Es sind Federzeichnungen, aber mit sorgfältigster Berechnung und unglaublicher Sicherheit der Hand ausgeführt, riemenartige Streifen, die, ohne Anfang und Ende durchflochten, ein zierliches Gitterwerk bilden, feine Spirallinien, die, im Mittelpunkte zusammentreffend, an den Enden zu neuen Spiralen weitergehen, kühngeschwungene Curven, die durch wohlberechnete Schwellungen sich in schlangen- oder eidechsenartige Thiere verwandeln, und dann bald wieder zu feineren Linien verlaufen, bald mit grossäugigen Köpfen oder mit den Schwänzen hervorragen. Nicht minder bewundernswerth wie die technische Vollendung und der Reichthum an schönen und überraschenden Motiven in diesen Arabesken ist der Geschmack in der Wahl der Farben, mit denen sie ausgefüllt sind. Das Ganze der zu verzierenden Fläche ist stets durch geometrische Zeichnung in mehrere rechtwinkelige, rautenförmige oder künstlicher gestaltete Felder getheilt, innerhalb welcher die Riemenverschlingung auf dunkelerem Grunde mit helleren leuchtenden Farben, bei rother Füllung meist gelb oder roth, bei schwarzer gelb oder weiss, hervortritt. Für die Einfassung ist dann meistens blau oder grün gewählt. Man sieht, es ist ein ziemlich festes Princip des Gegensatzes und der Auflösung, etwas Verwandtes im Gebiete der Farbe, wie die in sich zurückkehrende, endlose Verschlingung in der Zeichnung.

Man hat die Eigenthümlichkeit dieses Miniaturenstyles durch einen Zusammenhang der irischen Klöster mit dem Orient, namentlich mit Aegypten, erklären wollen *). Allein wenn es auch wahr ist, dass das Christenthum nach

*) So namentlich Keller a. a. O.

Irland vom Orient aus gebracht, wenn auch selbst ägyptische Mönche bis Irland, irische in die thebaische Wüste gedrungen sein mögen, so haben wir doch keine Spur, dass dort ein ähnlicher Styl geherrscht habe. Die Kunst des ägyptischen Heidenthums (deren Aehnlichkeit mit diesen irischen Formen doch auch nur eine sehr entfernte ist) war längst verschollen, die altchristliche Kunst konnte auch hier nur auf der spätrömischen beruhen, von der, die man in Rom und Byzanz übte, nicht weit entfernt sein. Die Ursache dieser eigenthümlichen Richtung ist daher nur in Irland selbst zu suchen, und liegt augenscheinlich in dem Charakter dieser nordischen Völker. Diese räthselhaften Verschlingungen, diese Thiergestalten, welche sich aus den Linienzügen entwickeln, stehen in innerem Zusammenhange mit der Neigung für das Räthselhafte und Phantastische in der altnordischen Sage, mit den phantastischen Thieren, die auch in dieser eine wichtige Rolle spielen. Das Wohlgefallen am Symmetrischen findet sich schon in den Alliterationen und Reimen der scandinavischen Dichtung und in den Triaden der keltischen Heiden. Wir sehen daher, dass der kalligraphische Zeichner nur die Regeln der Schönheit, welche er kannte, auf die Ausschmückung der heiligen Bücher und selbst der heiligen Gestalten angewendet hat. Wir erkennen darin eine Geschmacksrichtung, welcher der Sinn für die plastische Bedeutung der menschlichen Gestalt völlig abgeht, die nur abstracte Verhältnisse sucht, dadurch aber zu einer dem Princip der Malerei entsprechenden oder doch ihm vorarbeitenden Unterordnung des Einzelnen unter allgemeinere Rücksichten und namentlich unter die architektonischen Gesetze der Symmetrie gelangt.

Die germanischen Völker des Festlandes hatten eine verwandte Richtung auf das Abstracte und Innerliche. Wenn sie daher auch bei ihrer Mischung mit romanischen

Stämmen und bei der näheren Verbindung mit Italien dieselbe in künstlerischer Beziehung nicht so selbstständig und einseitig entwickeln konnten, wie jene einsamen Insulaner, so waren sie doch für dieselbe, sowohl in Beziehung auf die Eurhythmie der Linien und Farben, als für das phantastische Element, empfänglich.

Seit dem siebenten Jahrhundert begannen die Mönche der übervölkerten irischen Klöster, theils von frommem Eifer und dem Wunsche, die heiligen Stätten zu besuchen, theils von altnordischer Wanderlust getrieben *), vereinzelt oder in Schaaren das Abendland zu durchwandern. Die Verderbniss der Geistlichkeit und die dadurch bedingte Verwahrlosung des Volkes machte diese Pilger zu Missionarien und Strafpredigern, ihre Sittenstrenge erwarb ihnen bei Grossen und Geringen Verehrung. Nicht wenige dieser Iren wurden heilig gesprochen, St. Kolumban, der als Abt von Bobbio bei Pavia starb, St. Gallus, nach dem das berühmte schweizerische Kloster heisst, St. Kilian, der in Franken wirkte, St. Bataldus, der Schutzpatron von Tarent; die Grabstätten dieser Heiligen wurden nun das Ziel ihrer pilgernden Landsleute. Oft liessen sie sich aber auch bestimmen, eigene Klöster zu gründen, in Gallien, Deutschland, Italien, die sich von nun an und bis in sehr späte Zeit aus dem Mutterlande ergänzten, und daher den Namen der Schottenklöster erhielten. Im Laufe des zehnten Jahrhunderts, wo die Dänen Irland und Grossbrittannien verheerten, vermehrte sich die Zahl dieser irischen Einwanderer auf dem Continente, zu denen auch die in irischer Wissenschaft und Kunst erzogenen angelsächsischen Mönche kamen. Diese Fremdlinge waren aber auf dem

*) Natio Scotorum, quibus consuetudo peregrinandi jam paene in naturam conversa est. Vita S. Galli II, §. 47. Pertz Monum. hist. germ. T. II, p. 30. (Neander K. G. III, p. 55.)

Festlande nicht bloss wegen ihrer Frömmigkeit, sondern auch wegen ihrer Gelehrsamkeit und Kunstfertigkeit *) geachtet; man behielt sie daher in den Klöstern, welche sie besuchten, gern zurück, namentlich als Lehrer der Musik, der mathematischen Wissenschaften **) und vor Allem der Schreibekunst, für welche sie besonders berühmt waren. In St. Gallen, einer irischen Stiftung, wurde im neunten Jahrhundert der Irländer Moengal, der auf seiner Pilgerschaft hier zurückblieb, der Lehrer der als Künstler berühmten Mönche Notker und Tutilo. Von einem anderen Irländer, Sintram, sagt ein Chronist aus St. Gallen, dass die ganze Welt diesseits der Alpen seine Finger bewundere, dass ihm Keiner in der Schreibekunst gleiche. Noch im elften Jahrhundert werden die Hibernier als berühmte Lehrer und Schreiber genannt ***). In den meisten Klöstern, welche künstlerische Ansprüche machten, fanden Irländer Aufnahme †).

Dies erklärt es vollkommen, dass jener in Irland zu so grosser Festigkeit ausgebildete Miniaturenstyl auch in Frankreich und Deutschland Eingang fand. Schon in den ältesten fränkischen Handschriften erkennen wir eine Nachahmung der irischen Arabesken ††), und selbst die Motive der karolingischen Initialen sind von ihnen entlehnt, und

*) In der Lebensbeschreibung des heiligen Bernward werden schottische Gefässe (vasa scotica) als Gegenstände der Nachahmung genannt.

**) Wilh. v. Malmesbury (12. Jahrh.) bei Erwähnung des heiligen Dunstan: Harum scientiarum (arithmeticae, geometriae, astronomiae et musicae) Hibernienses pro magno policentur.

***) Ekkehard (Pertz Monum. II, 89): Omnis orbis cisalpinus Sintrami digitos miratur, scriptura cui nulla, ut opinamur, par erit. In einem Schreiben vom Jahr 1070 (bei Keller): Famosa gens (Hibernorum) scripturis atque magistris.

†) Vgl. Lappenberg, Gesch. von England I, S. 174 ff.

††) Waagen, K. und K. W. in Paris, S. 244 und 258.

nur durch kräftigere und einfachere Zeichnung geregelt. In St. Gallen *), in Würzburg **) und an vielen anderen Stellen finden wir zahlreiche, unzweifelhaft an diesen Orten selbst oder doch auf dem Continent entstandene Codices, die in den Schriftzügen und Ornamenten den irischen gleichen.

Indessen hatte diese Nachahmung doch ihre Gränzen, sie bezog sich nur auf die Verzierungsweise. Jener schematischen und bizarren Behandlung der menschlichen Gestalt konnte man sich auf dem Festlande, wo der Sinn für die natürliche Form und ihre Bedeutung durch den Vorgang der altchristlichen Kunst bereits erschlossen war, nicht unterwerfen. Die Iren selbst, welche hier sesshaft wurden, gaben diesen Eindrücken Raum; wir sehen an mehreren Orten, dass sie ihre einheimische Weise zwar mitbringen, aber bald aufgeben. In St. Gallen haben die irisch geschriebenen Codices, ausser jenem Evangeliarium mit dem wegen seiner bizarren Farben oben erwähnten Bilde des Gekreuzigten, Figuren im karolingischen Style ***). Auch in Würzburg, der Stiftung des heiligen Kilian, findet sich nur einmal eine ganz irische Zeichnung, eine Kreuzigung des bekleideten Christus, auf welcher der Kreuzesstamm roth und schwarz punktirt, das Gewand durch convexe und concave Linien angedeutet und zwischen diesen Strichen abwechselnd gelb und roth gefärbt ist. In den anderen Handschriften lassen nur die Initialen in Farbe und Zeichnung, nicht die freilich sehr roh gezeichneten Ge-

*) Vgl. Keller und Waagen a. a. O.

**) In der Universitätsbibliothek; Ms. perg. theol. quart. 1 (Evangeliarium) und 50 (Mauricii Senonensis de S. Missa carmen) gehören nach der Farbenwahl und der Zeichnung der Initialen der irischen Schule an.

***) Waagen im Kunstbl. 1850, S. 91 ff.

stalten, auf irischen Einfluss schliessen *). Einen sehr merkwürdigen Beweis, dass selbst die Irländer wirkliche Studien nach Vorbildern altchristlicher Kunst machten, und sie neben ihrer einheimischen Darstellungsweise anwendeten, giebt ein Evangeliarium, das durch Vermächtniss des Grafen von Kesselstadt in die Trierer Dombibliothek gelangt ist **). Nicht bloss die Behandlung der Initialen und Einrahmungen, sondern auch die phantastische Gestalt des Tetramorphos, des Symbols der Evangelienharmonie, der als ein Greis mit Engelsfüssen, aber mit der Haut des Löwen und Stiers und den Flügeln des Adlers bekleidet dargestellt ist, sind in Farbenwahl und Zeichnung ganz und sehr charakteristisch irländisch. Die Gestalten der Erzengel Gabriel und Michael und die in Medaillons über den Columnen der vorausgeschickten Canones angebrachten Brustbilder der Apostel haben dagegen völlig den Mosaikentypus der altchristlichen Kunst, und sind sehr guten Vorbildern nicht ungeschickt nachgeahmt. Es scheint daher, dass Irländer, die vielleicht in Italien altchristliche Bildwerke kennen gelernt hatten, hier diesen höheren Styl annahmen, ohne doch die Formen ihrer einheimischen Kunstweise, wo sie ihnen angebracht schienen, ganz aufzugeben.

Ungeachtet der Abneigung gegen die schematische Behandlung der menschlichen Gestalt musste doch die Berührung mit der irischen Kunst einen Einfluss auf die gesammte Miniaturmalerei ausüben. Es lag in ihr, so abstract es auch sein mochte, ein künstlerisches Princip, der Gedanke einer durchgeführten Regel, einer Harmonie zum

*) Würzburger Univers.-Bibl. Ms. perg. theolog. fol. Nro. 69, Epistolae Pauli. Ms. perg. theol. quart. Nro. 50, Mauricii Senonensis de S. Missa carmen, und Nro. 1, Evangeliarium.

**) Erwähnt bei Kugler, Gesch. der Mal., zweite Ausg., I. 121.

Grunde, welcher den einfachen Naturalismus der karolingischen Figurenmalerei neben den künstlich gestalteten Arabesken nicht mehr duldete. Allein zunächst führte dies noch keinesweges zu günstigen Resultaten. Der Anblick jener schematischen Gestalten schwächte das Naturgefühl, die Hand des Zeichners, an die phantastischen Verschlingungen und die künstliche Linienführung der Initialen gewöhnt, strebte auch bei den Figuren unwillkürlich nach einer ähnlichen Häufung und Verschnörkelung der Linien. Dazu kamen andere ungünstige Umstände. Die Schulen karolingischer Stiftung in Frankreich verfielen während der Unruhen, die den Sturz des karolingischen Hauses begleiteten, die Pflege der Bildung ging nach Deutschland über, unter ein roheres, von den Mittelpunkten antiker Kunst weiter entferntes Volk. Zwar erwachte gerade hier ein grosser Eifer für Wissenschaft und Kunst, aber auch diese neu beginnende und unreife Gelehrsamkeit steigerte die Verwirrung der Vorstellungen, indem sie dunkele Begriffe ohne klare Anschauung gab, von der Natur ableitete, die Kritik gegen den bisherigen rohen Naturalismus erweckte, ohne ein festes neues Princip zu gewähren. Man suchte nach grossartigen Motiven, man wollte die Würde altchristlicher Typen wiedergeben, wurde aber, weil man der nöthigen Naturanschauungen zum Verständniss dieser Vorbilder entbehrte, durch dieselben nur immer mehr irre geleitet, und kam nur zu gewaltsamen Verrenkungen und Formen, die der Natur widersprachen. Einen Belag für diesen Hergang giebt unter Anderem ein Evangeliarium der Universitätsbibliothek zu Würzburg, das für den dortigen Bischof Heinrich (980 — 1018) gefertigt ist *). Von einem byzantinischen Einfluss ist hier noch keine Spur. Die Far-

*) Wie dies die gleichzeitigen, vorn eingeschriebenen Verse ergeben. M. p. th. fol. Nro. 66.

benbehandlung und die Zeichnung der Initialen hat noch im Wesentlichen den Charakter der karolingischen Kunst, aber die Figuren der Evangelisten verrathen die Nachahmung altchristlicher Typen und das Bestreben nach einer sie übertreffenden Grossartigkeit. Ihre Thierzeichen sind noch strenge und einfach, fast heraldisch; der Engel des Matheus mit bräunlicher, kräftiger Carnation hat sogar einen recht gelungenen Ausdruck. Die schreibenden Heiligen, alle vor einem an zwei Säulen befestigten Vorhange, der stets in anderer Weise geöffnet ist, sitzend, sind sämmtlich bewegt gehalten und in verschiedenen Wendungen, die bei den beiden ersten Evangelisten und bei Johannes noch erträglich sind. Bei Lucas dagegen hat der Maler etwas Ausserordentliches leisten wollen; er zeigt ihn gleichsam in Verzückung, im Profil, mit zurückgelegtem Kopfe, das übergrosse, dieser Richtung des Hauptes nicht entsprechend gestellte Auge gen Himmel gehoben, der ganze Körper ist aber durch diese ungewöhnliche Haltung so verrenkt, selbst die Linie, welche er bildet, so unschön gebrochen, dass das Bild den widerlichsten Eindruck macht, den die Wahl von blauen, grünen und violetten Farbentönen, die am Hintergrunde und im Gewande angebracht sind, noch verstärkt. Und doch muss gerade diese Behandlung Beifall gefunden haben, da in einem späteren, seiner Behandlung nach dem Ende des elften Jahrhunderts angehörigen Evangeliarium *), das die Malereien des ersterwähnten Codex mit einigen Abweichungen copirt, gerade dieser Lucas genau wiedergegeben ist, während die anderen Evangelisten kleine Veränderungen erlitten haben.

*) M. p. theol. quart. Nro. 4. der Univ.-Bibl. zu Würzburg. Die Farben haben hier nicht mehr die Schönheit und Intensivität, wie in dem erst erwähnten Codex, die Initialen nicht mehr den karolingischen Schwung der Linie, ein hinzugefügtes Bild der Verkündigung ist mehr byzantinisirend und der sogleich zu erwähnenden Bamberger Schule verwandt.

Dies Bestreben nach Grossartigkeit, offenbar eine Reaction sowohl gegen den Naturalismus der karolingischen, als gegen die bedeutungslose Manier der irischen Kunst, musste sehr bald dahin führen, dass man sich, besonders in den deutschen Klosterschulen bei der Unterweisung zahlreicher Kunstjünger, nach einer festen Regel umsah, welche der steigenden Verwirrung der Anschauungen Gränzen setzte. Man konnte sie nur in einem engeren Anschliessen an die altchristliche Kunst finden, und musste also bedacht sein, die Zahl der Vorbilder zu vermehren. Altchristliche Werke grösserer Art fehlten aber hier, Italien war selbst im tiefsten Verfalle, es war daher nichts natürlicher, als dass man die einzigen Kunstwerke, deren man habhaft werden konnte, die byzantinischen nämlich, welche durch den Handel oder durch Geschenke hieher kamen, als Studienmittel benutzte.

Es entstand dadurch ein byzantinisirender Styl, der sich über den ganzen abendländischen Norden verbreitete, der aber von Deutschland ausging. Man hat ihn mit der Vermählung Otto's II. mit der griechischen Prinzessin Theophanu in Verbindung gebracht, und wenn man auch bei der weiten Verbreitung dieses Styles nicht annehmen kann, dass dies Ereigniss oder der Einfluss einer einzelnen Fürstin ihn hervorgebracht habe, so ist es doch richtig, dass die ältesten Werke dieses Styles in einer Beziehung zu dieser Kaiserin und ihrem Gemahle stehen. Das wichtigste derselben ist ein Evangeliarium, jetzt in der herzoglichen Bibliothek zu Gotha *), einst im Besitze des Klosters Echternach im Luxemburgischen, dem es, nach alter und

*) Rathgeber, Beschreibung des herzoglichen Museums zu Gotha, 1835, S. 6—20. Der lateinische Name des Klosters (desselben, dessen ich bereits in architektonischer Beziehung gedacht habe) Epternacum oder Ephternacum ist in der Volkssprache in Echternach umgewandelt. Rathgeber nennt daher das Kloster Epternach.

durch das Buch selbst beglaubigter Tradition, von dem kaiserlichen Ehepaare geschenkt war. Wie jener verlorene Codex, den ebenfalls Otto II. dem Dome zu Magdeburg geschenkt hatte *), ist auch dieser mit den Bildnissen des Kaisers und der Kaiserin geschmückt. Schon in den Beischriften der Miniaturen zeigen sich Spuren griechischen Einflusses. Auf dem Titelblatte zum Evangelium des Lucas sind Goldmünzen des Kaisers Constantin mit ihren griechischen Inschriften nachgemalt. Bei der Darstellung der Hochzeit zu Cana sind die Wasserkrüge mit dem griechischen, aber zum Theil mit lateinischen Buchstaben geschriebenen Worte Hygriae, auf dem Titelblatte ist der Erlöser, mit der, griechischen Ursprung verrathenden Beischrift: Regnator Olympi, bezeichnet. Wir entnehmen schon hieraus, dass nicht Griechen, sondern lateinisch gebildete Deutsche, aber mit Benutzung griechischer Originale, daran gearbeitet haben. Dies bestätigen auch die zahlreichen Malereien. Sie lassen drei Hände erkennen; die eine, von der die vorderen Blätter und zum Theil auch die Bilder der Evangelisten herrühren **), ist schon geübt im byzantinisirenden Style, eine zweite giebt ungemein rohe Zeichnung mit gelber, eine dritte etwas bessere mit röthlicher Carnation. Wir erkennen also eine Schule, die sich heranbildet, und in der einige im neuen Style völlig geübt, andere noch durch die alte Gewohnheit gehemmt sind. Eigenthümlich sind auch die teppichartigen Muster der unbeschriebenen Blätter, welche die verschiedenen Evangelien trennen, und die nicht gemalt, sondern auf mechanischem

*) Chronicon Magdeburgense ap. Meibom. Scr. Rer. Germ. T. II, p. 276. Librum ex auro et gemmis imaginem ipsius et Theophaniae conjugis ejus continentem donavit. Vgl. Fiorillo I, p. 73.

**) Namentlich der greise Johannes, der mit weissem Barte, dunkelem Gesichte und tiefliegenden Augen die beabsichtigte Wirkung sehr wohl hervorbringt.

Wege gedruckt zu sein scheinen. Höchst wahrscheinlich war dies ein byzantinisches Fabrikat, das an die Stelle des purpurfarbigen Pergaments, dessen man sich in der karolingischen Epoche bediente, getreten war; wie denn die Ehestiftungsurkunde Otto's II., jetzt im herzoglichen Archiv zu Wolfenbüttel, ganz auf ähnlich verziertem Pergamente geschrieben ist. Dieselbe Gleichzeitigkeit einer älteren abendländischen und einer byzantinisirenden Kunstweise finden wir in einem, unter Otto's II. Regierung geschriebenen und mit den Porträts der drei ersten Könige des sächsischen Hauses geschmückten Evangeliarium der königlichen Bibliothek zu Paris *). An diese Miniaturen reihet sich ein Diptychon in Elfenbein, das jetzt im Museum des Hotel Cluny zu Paris bewahrt wird, auf welchem Otto und Theophanu im byzantinischen Kostüm dargestellt und mit Beischriften versehen sind, die wieder eine Mischung von lateinischen und griechischen Buchstaben enthalten.

Dass dieser Einfluss des Byzantinischen aber nicht bloss auf einer Nachgiebigkeit gegen die Kaiserin Theophanu, sondern auf allgemeineren Ursachen beruhete, zeigt sich dadurch, dass er sich erst unter dem Nachfolger der Ottonen, unter Heinrich II., der aus einer Nebenlinie des sächsischen Hauses stammend, mit jener bereits längst verstorbenen Fürstin nicht blutsverwandt war, weiter verbreitete. Wir besitzen noch eine Reihe der zahlreichen und prachtvoll ausgestatteten Codices, welche auf Veranlassung dieses Kaisers oder doch unter seiner Regierung für das Domstift zu Bamberg, seine begünstigte Stiftung, geschrieben wurden, und theils noch jetzt in Bamberg **) bewahrt werden,

*) Waagen a. a. O. S. 266. Die Bildnisse stellen Heinrich und zwei Ottonen dar, und sind, da auch der zweite (Otto junior) schon Imperator Augustus genannt ist, nach dem Tode Otto's I. gefertigt.

**) Vgl. Waagen, K. u. K. W. in Deutschland, I, 89 ff.

theils von daher in die grosse königliche Bibliothek zu München *) gelangt sind. Unmittelbar byzantinischen Ursprungs, aber auch offenbar aus einer früheren Zeit stammend, sind an diesen Büchern nur einige Elfenbeinreliefs der Einbände, namentlich die vier Tafeln an den s. g. Gebetbüchern Kaiser Heinrich's und seiner Gemahlin, welche Christus und Maria, Petrus und Paulus noch im Mosaikentypus und mit griechischen Inschriften zeigen. Die Malereien und selbst die übrigen Elfenbeinarbeiten der Deckel scheinen von einheimischen Künstlern herzurühren, die aber nun schon eine andere, von der karolingischen abweichende und der byzantinischen sich annähernde Behandlungsweise angenommen haben. Die Farbe hat unläugbar gewonnen, sie ist zwar weniger pastos, aber mit reicherer Auswahl, in gebrochenen Tönen und feinen Uebergängen zum Theil sehr harmonisch behandelt. Die Gewänder haben nur in den Schatten die Lokalfarbe, während die Lichter weiss oder gelb erhöht sind. Unter den Farben ist blau und grün vorherrschend, doch kommt auch das Roth und zwar in einer den karolingischen Malern unbekannten, den Byzantinern gewöhnlichen Mischung vor. Besonders charakteristisch ist, dass das Fleisch nicht mehr den bräunlichen, gesunden Ton hat, sondern bleich, oft grünlich gehalten ist. Auch die Haare sind häufig grün oder roth, selten braun. Der Anspruch auf Naturwahrheit ist ganz aufgegeben. In einem Evangeliarium der Bamberger Bibliothek hat der Kaiser Heinrich, der auf dem Dedicationsblatte das Buch der Jungfrau Maria überreicht, selbst einen grünen Schnurrbart, und dies nicht etwa durch ein Verbleichen der

*) Vgl. Kugler kl. Schr. I, 76 ff., dessen Handbuch d. Gesch. d. Mal., 2. Ausg. I, 127, und Jaeck, Beschreibung der öffentlichen Bibliothek zu Bamberg, 1831, der in der Einleitung Nachrichten über die von Bamberg nach München versetzten Codices giebt.

Farbe, denn es ist dieselbe, welche auch auf Gewändern vorkommt und offenbar beabsichtigt ist. Auch die Zeichnung ist zwar fester, aber conventionell, halbverstandenen Vorbildern ohne Rücksicht auf die Natur nachgeahmt. Die Gestalten sind meist lang und hager, die Köpfe zum Theil greisenhaft, mit eingefallenen Wangen und stark hervortretenden Backenknochen, zuweilen auch in ganz rundem, mathematisch geregeltem Oval, die Augen gross und starr, die Bewegungen eckig, mit steifer Zierlichkeit oder mit kindischem Ungeschick; die Gewänder mit feingestrichelten Falten bedeckt, welche nach Art der antiken Sculpturen die Körpertheile bezeichnen sollen, aber der wahren Gestalt der Glieder nicht entsprechen oder sie doch vereinzelt und ohne richtige Verbindung wiedergeben. Der Ausdruck ist fast immer derselbe; er soll durch Würde und Ernst imponiren, verleiht aber den Gestalten etwas Leichenhaftes oder Verzerrtes. Ebenso sind die Beiwerke ohne alle Rücksicht auf ihre natürliche Gestalt, bloss in unvollkommener Nachahmung ihrer herkömmlichen, durch die antike Plastik influirten Darstellung gebildet, die Bäume wie Pilze mit breiten, schaufelartigen Aesten ohne Blätter, die Gebäude mit wunderlichen Kuppeln gedeckt, die Thüren und Säulengänge nach südlicher Weise mit Vorhängen versehen, die Sessel und Fussschemel in falscher Perspective. So machen diese Miniaturen allerdings einen ähnlichen Eindruck wie die byzantinischen, nur dass sie roher sind und den Ueberrest antiker Hoheit, den diese noch hatten, verloren haben.

Der Ursprung dieser Manuscripte aus der Zeit Heinrich's II. ist unzweifelhaft festgestellt, sie enthalten meistens eine Widmung des Kaisers oder doch Erwähnung seiner und seiner Gemahlin in einer Weise, welche dieselben als Lebende voraussetzt *). Griechische Bezeichnungen kommen

*) In dem Codex der Apocalypse, bei Jaeck, Nro. 311, jetzt

nur insofern vor, dass der Jungfrau zuweilen der Name Theotocos, aber ganz oder nur mit Beibehaltung des griechischen Anfangsbuchstabens in lateinischer Schrift beigefügt ist *). Die Zeichner waren also Deutsche, bei denen nur der griechische Name der Mutter Gottes in Ansehen und Aufnahme gekommen war. Auch scheint es nicht, dass ihnen griechische Vorbilder vorlagen. Höchstens einige Gestalten der Evangelisten haben eine nähere Verwandtschaft mit byzantinischen Malereien; dagegen erhält sich in manchen Beziehungen der abendländische Gebrauch, namentlich ist Christus am Kreuze immer bloss mit dem Schurze, nicht nach griechischer Weise völlig bekleidet. Ueberhaupt finden sich keine Spuren byzantinischen Kostüms; die heiligen Gestalten sind in hergebrachtem antiken Gewande, gemeine Gestalten schon in der Landestracht dargestellt **).

A. II, 42, erscheint auf einem Blatte der Kaiser von zwei Aposteln gekrönt, mit der Beischrift: Utere terreno, coelesti postea regno. In dem Evangeliarium, Nro. 280 (jetzt, A. II, 46) überreicht „Heinricus rex pius" der Jungfrau Maria das Buch. In den s. g. Gebetbüchern Heinrich's und der Kunigunde finden sich Gebete für den Kaiser und die Kaiserin als für Lebende, sogar für ihre Nachkommenschaft, also offenbar noch mit einer Aussicht auf die Zukunft und früher geschrieben, als man die Kinderlosigkeit für einen Beweis der Keuschheit des frommen kaiserlichen Ehepaars annahm.

*) Waagen (a. a. O. S. 99) irrt, wenn er annimmt, dass in dem erwähnten Evangeliarium Nro. 280 das Wort Theotocos mit griechischen Buchstaben unter Verwechslung des griechischen Sigma (C) mit dem K geschrieben sei. Es sind lateinische Lettern nur mit Ausnahme des Anfangsbuchstabens, man hat also das griechische Wort ausgesprochen und in die lateinische Orthographie übersetzt. Dies ergiebt sich näher aus dem allerdings etwas späteren Missale S. Greg. (bei Jaeck, Nro. 604, p. XXIII, jetzt Ed. III, 11), in welchem auch der Anfangsbuchstabe (Th) lateinisch ist und übrigens dieselben Lettern wie dort beibehalten sind.

**) So ist in dem Evangeliarium Nro. 280 (A. II, 46) unter der Darstellung des träumenden Joseph (?) ein schlafender Diener angebracht, der seine Schnürstiefeln neben sich gestellt hat und mit nackten

Auch sind die Compositionen derselben Gegenstände in den verschiedenen Handschriften verschieden, und mithin selbstständig gedacht. Ja in einem Missale der Bamberger Bibliothek (bei Jaeck, Nro. 603, p. XXI, jetzt Ed. V, 4), dessen Altar zwar nicht näher beglaubigt, der aber im Styl der Miniaturen den beglaubigten Arbeiten aus der Zeit Heinrich's gleich steht, finden wir unverkennbare und sehr merkwürdige Spuren der erfindenden Thätigkeit des Zeichners. Diesem Codex sind nämlich zwei Blätter mit blossen unausgemalten Umrisszeichnungen vorgeheftet, während im Inneren des Codex neben anderen Bildern dieselben Compositionen völlig ausgemalt, aber mit sichtbaren Verbesserungen der Anordnung vorkommen. Die eine Zeichnung giebt nämlich die Auferstehung in der Art, dass das Grabgewölbe in Gestalt einer auf vier Säulen ruhenden Kuppel dargestellt ist; der mittlere Raum ist leer, in dem zur Linken des Beschauers sehen wir die drei Frauen, in dem zur Rechten den auf dem Sarkophage sitzenden Engel; zwei schlafende Krieger sind darunter in besonderer Einrahmung angebracht. Auf dem ausgeführten Blatte ist dagegen die eine der Frauen in den mittleren Raum vorgerückt, der Engel ist anders und besser gezeichnet, die Säulen haben nicht wie dort Würfelknäufe, sondern Blattkapitäle. Die zweite Zeichnung enthält die Himmelfahrt in der Weise, dass oben Christus in der Glorie, unten die zwei Engel und die zwölf Apostel, zu beiden Seiten eines pilzartigen Baumes dicht und symmetrisch gruppirt sind; das ausgeführte Blatt hat den Baum fortgelassen und Maria hinzugefügt. Alles rührt offenbar von derselben Hand her; wir sehen also, dass der Zeichner auf eigene oder fremde Kritik die erste Anlage verworfen und mit Verbesserungen

Füssen, im kurzen Rocke, Beinkleidern, Strümpfen mit kreuzweisen Bändern, also ganz in fränkischer Tracht auf einer Bank liegt.

neu gezeichnet hat, während er selbst oder die mit dem Einbande beschäftigten Mönche denn doch auch jene Entwürfe bewahren wollten, und so dem Texte vorhefteten. Die künstlerische Erfindung ist daher schon in bewusster Thätigkeit. Auch die oft ausführlichen Allegorien dieser Handschriften zeigen manche Eigenthümlichkeiten, und eine Handschrift der Apokalypse, ebenfalls aus der Zeit Heinrich's, giebt allerdings in theils roher, theils manierirter byzantinisirender Zeichnung eine Menge von derb phantastischen und wahrscheinlich neuen Compositionen. In einzelnen Fällen erhielt sich auch noch neben der feineren byzantinisirenden Behandlung der Farben der freiere Sinn für die antike Form und für natürliche Wahrheit, wie dies das für den Erzbischof von Trier (978 — 993) gefertigte, jetzt auf der städtischen Bibliothek daselbst bewahrte Evangeliarium zeigt, dessen zahlreiche Bilder zwar den Typus der Zeit tragen, aber doch in dem Ausdrucke der Köpfe und in der Schönheit der Gewandung die unmittelbare Nachwirkung römischer Tradition und in der Körperbildung germanische Anschauung und Naturbeobachtung zeigen *).

Dieser byzantinische Einfluss war daher nur ein sehr bedingter, er brachte nur in Beziehung auf die Technik, nicht auf die Auffassung Veränderungen hervor, er hing mit dem Streben nach einer vermeintlichen Grossartigkeit, welches durch die veränderte Richtung der Zeit und namentlich durch die jetzt vorherrschende Schulgelehrsamkeit schon vorher aufgekommen war, enge zusammen, er wirkte endlich nicht an allen Orten gleich stark.

In der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts verlor dies byzantinisirende oder aus pedantischer Schulgelehrsam-

*) Auch in der Schule von St. Gallen scheinen sich die antiken Traditionen noch länger erhalten zu haben. Waagen im D. Kunstblatt 1850, S. 92.

keit hervorgegangene Bestreben allmälig an Kraft. Auch dies hatte freilich zunächst nicht gerade günstige Wirkungen; die Technik wurde mehr vernachlässigt, ein neues Princip trat noch nicht mit Entschiedenheit hervor, die erstarrten Züge der missverstandenen Antike mischten sich mit naturalistischen Rohheiten, unklare Gedanken brachten bei dem Unvermögen der Zeichner, sie naturgemäss auszudrücken, noch schlimmere und gewaltsamere Verrenkungen der Glieder hervor, als in der bisherigen Kunst. Man mag daher diese Zeit und zum Theil noch den Anfang des zwölften Jahrhunderts in dieser, mehr technischen Hinsicht als die tiefste Stufe des Verfalls betrachten *). Allein dennoch treten doch schon jetzt die Spuren einer beginnenden Besserung hervor. Jene allzugehäuften und durch feine Linien gezeichneten Falten, die wulstigen, widernatürlich runden Umrisslinien verschwinden, die Haltung und Gewandung der Gestalten ist zwar steif, aber einfacher und insofern weniger von der Natur abweichend. Die geraden, oft eckig gebrochenen Linien, die vorwaltende Neigung zu einer strengen Symmetrie, offenbar Aeusserungen des überwiegend architektonischen Sinnes, entsprechen zwar der Natur keineswegs, aber sie beleidigen das Auge weniger. Die Farben haben nicht mehr die weichen Uebergänge wie in der byzantinisirenden Zeit, sie sind oft hart und roh aufgesetzt, namentlich seitdem man anfing, die Röthe der

*) Waagen (K. u. K. W. in Paris, S. 268) erklärt sogar die Zeit von 1000 bis 1150 für die des tiefsten Verfalls der deutschen Malerei, und nimmt noch in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts ein ferneres Sinken (D. K. Bl. 1850, S. 147) und als Ursache dafür „die tiefe, politische Zerüttung dieser Zeit“ an. Ich glaube indessen nicht, dass die Zustände nach dem J. 1100 ungünstiger waren, als im elften Jahrhundert, und finde auch schon in manchen, unzweifelhaft noch aus der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, jedenfalls aus der ersten des folgenden herrührenden Miniaturen viel erfreulichere Leistungen als in denen der byzantinisirenden Schule.

Wangen neben der bräunlichen oder grünlichen Schattirung des Fleisches durch einen derben Punkt anzudeuten. Aber sie werden doch wieder pastoser und geben in Verbindung mit der reichlich angewendeten Vergoldung den Eindruck der Pracht und eines frischen, gesunden Wohlgefallens an kräftiger und harmonischer Färbung. In den Initialen kommt zuweilen noch die karolingische Verzierungsweise mit Balken und Riemengeflechten und dann ungeschickter und matter angewendet vor; mehr und mehr werden sie aber aus pflanzenähnlichen Rankengewinden mit eingemischten Thiergestalten gebildet, ähnlich den Ornamenten der Kapitäle und von kühnerem Schwunge der Linie als diese. Hier macht sich denn auch das phantastische Element, das durch jene byzantinisirende Richtung zurückgedrängt war, wieder und in viel lebendigerer Weise wie in den irischen oder karolingischen Miniaturen geltend. Verbindungen menschlicher und thierischer Theile, eigenthümliche, anregende Stellungen und Wendungen von Schlangen, Hunden, Vögeln sind schon jetzt gewöhnlich und unendlich variirt. Ueberhaupt regt sich die erfindende Thätigkeit nun viel kräftiger und tritt nicht selten wirklich sinnreich und bedeutend hervor. Aber freilich hat sie noch nicht gelernt, sich der Natur zu unterwerfen, von der vielmehr die Behandlung oft auch in den auffallendsten und ohne Schwierigkeit wiederzugebenden Eigenthümlichkeiten abweicht. Der Erdboden ist niemals einfarbig grün oder bräunlich gehalten, sondern durch buntfarbige, blaue, grüne, rothe Klumpen, wie durch bunte Steine, repräsentirt, das Haupthaar, meist roth oder grün oder auch wohl gelb, wird in manchen Handschriften stets durch mehrere perückenartig und ganz symmetrisch über einandergestellte Lagen versinnlicht, die einzelnen Theile des Körpers erhalten, wo die Darstellung des Nackten unvermeidlich war,

stets eine mehr oder weniger geometrisch geregelte Form. Dass dann die Wellen des Flusses, etwa bei der Taufe Christi im Jordan, den Unterkörper wie ein faltenreicher Vorhang bedecken, dass sich der heilige Geist wie ein dichter buntfarbiger Mantel auf die Apostel senkt, kann nicht befremden *). Wie wenig diese Maler daran dachten, sich der Natur auch nur in der Anordnung des vorliegenden Hergangs zu nähern, mag die Beschreibung einer Darstellung des Einzugs Christi in Jerusalem, die sich in einem prachtvollen Evangeliarium in der Universitätsbibliothek zu Prag findet, näher ergeben. Die ganze Höhe des grossen Blattes nehmen zwei Bäume ein, welche vom Boden mit hellgrünem Stamme aufsteigen, sich fächerartig zu Zweigen, doch ohne Blätter entwickeln, oben mit einer buntfarbigen Frucht schliessen und durch ihr Zusammenneigen die weitere Darstellung einrahmen. In der Mitte reitet Christus auf der Eselin, unter ihm steht Volk, vor ihm breiten drei senkrecht über einander gestellte Männer Kleider aus, in den Zweigen sitzen Leute. Unter den Füssen der Eselin sind Palmblätter angebracht, sonst aber schwebt sie neben den Männern des Volks ohne Boden auf dem reichen Goldgrunde, der die leeren Stellen des Blattes bedeckt, nur Magdalena, welche dem Herrn nach der in der Schrift nicht begründeten und sonst, soviel ich weiss, nicht vorkommenden Erfindung dieses Malers bei dieser Gelegenheit die Füsse küsst, steht auf dem bunten Fussboden. Auf die Darstellung eines natürlichen Herganges ist es also hiebei

*) Ich habe bei dieser Schilderung unter anderem ein Missale der Bamberger Bibliothek (Jaeck a. a. O. Nro. 604 und pag. XXIII; jetzt Ed. III, 11), welches für einen Bischof Ellenhard von Freisingen (1052 — 1078) gefertigt ist, und das grosse Evangeliarium aus der Kollegiatkirche des Wissehrad in der Universitätsbibl. in Prag (vgl. Waagen D. K. Bl. 1850, S. 128), wahrscheinlich gegen 1129 entstanden und in Böhmen geschrieben, im Auge.

gar nicht abgesehen, der Gegenstand ist behandelt, wie wir es in der Arabeske gestatten; es kam dem Künstler nur darauf an, das Einzelne des wirklichen Hergangs durch eine symmetrisch oder sonst gefällig angeordnete Gruppe zur Anschauung zu bringen. Selbst diejenige Rücksicht auf eine naturgemässe Anordnung, welche die altchristliche und die byzantinisirende Kunst aus der Antike beibehalten hatten, ist hier verschwunden. Statt ihrer sind allgemeine, architektonisch-malerische Principien der Symmetrie, Harmonie und des Farbenschmucks eingetreten.

In vielen Fällen führte dies allerdings zu einer handwerksmässigen und geistlosen Behandlung, bei der man sich begnügte, die Hergänge in typischer Form darzustellen und durch Gold- und Farbenschmuck zu zieren *). Nicht selten aber entwickelte sich aus dieser freieren, phantastischen Behandlung auch ein anerkennenswerthes poetisches Element. Ein Beispiel dafür gewährt der mit dem Namen: Mater verborum bezeichnete, im vaterländischen Museum zu Prag bewahrte Codex eines lateinischen Wörterbuchs, der, wenn man einem darin enthaltenen Vermerke Glauben schenken darf, schon im Jahre 1102 durch einen böhmischen Maler mit Miniaturen ausgestattet ist, jedenfalls aber wohl aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts stammt **). Die Malereien bestehen nur darin,

*) Ein datirtes Beispiel hiefür ist das Pontificale des Bischofs Otto des Heiligen († 1139) in der Bibl. zu Bamberg, Jaeck a. a. O. Nro. 1013 und p. XXVIII. Waagen K. u. K. W. a. a. O. S. 103.

**) Vgl. Waagen im D. K. Bl. 1850, S. 130. In der letzten Initiale sind neben der Jungfrau zwei verehrende Mönche dargestellt, die in Spruchbändern als Schreiber und Maler bezeichnet werden. Bei der den letzten betreffenden Schrift: Ora p. illre. (illuminatore) Miroslav, ist die Zahl MCII beigefügt. Die Ungewöhnlichkeit einer solchen Datirung durch blosse Angabe der Jahreszahl ohne weitere Beifügung erweckt einige Zweifel, ob die überaus kleine Schrift ursprünglich sei

dass jedesmal beim Beginn eines Buchstabens in der lexikalischen Folge eine Initiale aus Pflanzengewinden und Thieren eintritt, welche oft biblische Darstellungen, ohne Beziehung auf den Inhalt des Lexikons enthält. Die Figuren in diesen Letzten sind überaus barbarisch und steif, auch in der Farbe, obgleich mit einem Anfluge byzantinisirender Weise, schwach, die Bildung der Buchstaben aus Pflanzen und Thiergestalten und die Verbindung des Historischen mit der Form des Buchstabens ist aber oft sehr sinnreich und geschmackvoll. So ist die Form des R benutzt, um in der oberen Abtheilung den reichen Mann speisend, in der unteren den armen Lazarus darzustellen. Das darauf folgende S giebt dann die Fortsetzung der Geschichte, unten den reichen Mann im Höllenpfuhle, oben den Armen in Abrahams Schoosse, wobei der Buchstabe selbst noch eine Art von Commentar enthält, indem die beiden Enden Oeffnungen bilden, bei welchen in die obere eine menschliche Gestalt hineinsteigt, aus der unteren eine Schlange heraussieht, gewiss mit der Andeutung, dass die Weltlust den Menschen, der ihren (durch die Form des S bezeichneten) Schlangenwegen folgt, zuletzt zur Hölle führt. Auch ist oft das Historische bloss durch die Arabeske des Buchstabens gegeben; so bei dem D, wo neben den Worten: Salva me Domine in den Rankengewinden eine betende weibliche Gestalt und ein Mönch, der mit einem Fuchs ringt, vorkommen, und bei dem L, wo einem Manne, der aus dem Rachen eines Ungeheuers herausgezogen wird, die Worte beigeschrieben sind: Ab inferis educ me. Einige Male bestehen die Initialen auch bloss aus Thierkörpern, so dass dieselbe phantastische Richtung, welche noch in den Alphabeten des Meisters E. S. von 1466 die Kupfer-

und die Bedeutung der Jahreszahl habe. Indessen deutet der Styl der Zeichnungen jedenfalls auf die erste Hälfte des zwölften Jahrhunderts.

stichliebhaber anzieht, schon so frühe eintritt. Oft erkennt man auch die, freilich nur arabeskenartig geäusserte Freude an der Natur, wie denn das Y zur Darstellung einer Weinlese benutzt ist, bei der die Arbeiter an den den Buchstaben bildenden Ranken ganz frei und zierlich hinaufsteigen.

Eine höhere Poesie finden wir in einem Codex der Bamberger Bibliothek vom Anfange des zwölften Jahrhunderts, welcher das Hohelied und den Propheten Daniel enthält. Besonders anziehend ist das dem ersten dieser beiden mystischen Bücher vorausgeschickte Bild. Das Blatt hat blauen Grund, der oben heller ist und also den Himmel andeutet. In der Mitte desselben sehen wir einen Heiligen, der einer in einem Becken stehenden Gestalt die Taufe ertheilt. Dahinter warten drei andere Täuflinge; von dem Taufbecken aus geht aber die Schaar der Getauften, Laien, Priester, Mönche, Bischöfe, Frauen in einem Zuge, der sich mit kühnem Schwunge der Linie erst abwärts, dann aufwärts wendet, und bis zu einer weiblichen Gestalt *) aufsteigt, welche auf röthlich angedeuteten Wolken stehend der ersten der herannahenden Frauen den Kelch darreicht. Erst hinter ihr, als das Ziel der ganzen Wanderung, sieht man den bekleideten Christus am Kreuze. Offenbar ist diese weibliche, den Kelch darreichende, die Siegesfahne haltende Gestalt die Kirche, die im Hohenliede gefeierte Braut Christi; zugleich ist aber durch den Zug der Gläubigen der wesentliche Inhalt der heiligen Dichtung, die Sehnsucht der Seele nach Gott, ausgedrückt. Die Zeichnung ist mangelhaft, aber man muss gestehen, dass die ganze Anordnung, die kühne, luftige Wanderung der Seelen durch

*) Waagen a. a. O. S. 101 und Jaeck a. a. O. Nro. 257, 258, pag. XII halten diese Gestalt für Christus; sie ist aber, wie ich genau geprüft habe, in Frauentracht mit bedecktem Haupte und ohne Kreuz im Nimbus.

Himmelsräume, den poetischen Gedanken, der dem Zeichner vorschwebte, bestimmt genug ausspricht, und dass gerade die phantastische Richtung der Kunst dazu behülflich war. Auch die folgenden Blätter, Christus in der Glorie unter den Chören der Engel und von dem unten stehenden Volke verehrt, dann der Traum des Nebucadnezar mit dem Sturz des Giganten auf ehernen Füssen, und endlich Daniel selbst, der dem Worte des Engels lauscht, sind, wenn auch minder bedeutend, doch gedankenreich und für diese Zeit gut ausgeführt.

Freilich sind die Miniaturen dieser Zeit sehr ungleich, und die Vorzüge der so eben erwähnten Blätter entstehen nicht durch die allgemein verbreitete Technik, sondern durch die poetische Begabung ihres Urhebers. Allein dennoch zeigen die angeführten Beispiele, wie sich, sobald nur die ersten Vorstufen überstiegen waren, der künstlerische Geist regte und in seinen noch unbeholfenen Versuchen weitere Erfolge vorbereitete.

Frankreich stand, wie in der Disciplin der Klosterschulen und in der Gelehrsamkeit, auch in Beziehung auf Miniaturmalerei während dieser Epoche hinter Deutschland zurück, zeigt aber doch schliesslich eine ähnliche Entwickelung. Die wenigen französischen Handschriften des zehnten Jahrhunderts, welche wir besitzen, sind von der äussersten Rohheit und auch in Beziehung auf Farbe und Vergoldung dürftig gehalten. Im elften Jahrhundert finden wir neben der Wiederaufnahme des karolingischen Initialenstyls eine byzantinisirende Farbenbehandlung, die wohl von Deutschland hieher übertragen sein mochte, aber noch in den Arbeiten aus der zweiten Hälfte dieses und dem Anfange des folgenden Jahrhunderts ist die Technik schwächer als dort. Uebrigens mischen sich auch hier altchristliche, typische Motive schon mit den phantastischen Gebilden, und

ein Codex, vom Anfange des zwölften Jahrhunderts und aus dem südlichen Frankreich stammend und die Apokalypse nebst dem Propheten Daniel enthaltend *), zeigt in der malerischen Ausstattung dieser mystischen Bücher, dass auch hier der erfinderische Geist sich regte und besonders an phantastischen Gegenständen Gefallen fand. Im Ganzen nehmen wir also hier denselben Entwickelungsgang bei geringerer Production wahr.

Eigenthümlicher erscheint die Kunst der Miniaturen in England. Die angelsächsische Kirche hatte zwar die Oberherrschaft des Papstes anerkannt, aber doch eine grössere Selbstständigkeit und ein mehr nationales Element bewahrt, als die Kirchen der anderen Länder. Obgleich auch aus ihrem Schoosse bedeutende Gelehrte hervorgingen, und bei den Angelsachsen wie bei den Irländern Pilgerfahrten nach Rom zur Sitte geworden waren, konnte doch die Latinität nicht in dem Maasse wie bei den Völkern des Festlandes das Nationalgefühl unterdrücken. Die Landessprache blieb auch Kirchensprache, die heiligen Schriften wurden in Uebersetzungen verbreitet, das Trauformular war angelsächsisch und selbst die Messe wurde nie ganz in lateinischer Sprache gehalten **). Daher erhielt sich denn der von Irland her eingeführte und einheimisch gewordene Kunststyl lange unverändert. Seit der Regierung König Aethelstan's (924 — 941) erhob sich indessen unter der Geistlichkeit eine Partei, welche strengere Kirchendisciplin durch engeres Anschliessen an den römischen Stuhl zu erreichen strebte, und der es, besonders durch die Wirksamkeit des eifrigen Erzbischofs Dunstan, gelang, die Benedictinerregel in den englischen Klöstern einzuführen und diese mit den Klöstern

*) Waagen, K. u. K. W. in Paris. S. 272.

**) Lappenberg, Gesch. v. England I, 196.

des Festlandes in Verbindung zu setzen *). Dies Bestreben öffnete dann auch der Kunstweise des Festlandes Eingang, und wir finden nun in einem Benedictionale, welches sich jetzt im Besitze des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth befindet und für den Bischof Aethelwald von Winchester (970 — 984), einen eifrigen Anhänger Dunstan's und Beförderer gelehrter Studien, geschrieben ist, prachtvolle Malereien, welche neben altchristlichen Reminiscenzen und den Spuren des irisch-angelsächsischen Styls eine solide und feine Guaschmalerei in der Weise, wie sie sich auf dem Festlande gebildet hatte, zeigen **). Bald darauf traten aber die verheerenden Dänenkriege ein, in welchen auch die Klöster zerstört und die Mönche zerstreut wurden, so dass jene neue Richtung, die ohnehin mit dem Widerstreben der angelsächsischen Geistlichkeit zu kämpfen hatte, nicht Wurzel fassen konnte. Dies erklärt es denn, dass später, nachdem König Cnut als alleiniger Herrscher des Landes die Kirchen und Klöster hergestellt und reich beschenkt hatte, und nun nach der kurzen Dauer der Dänenherrschaft (1016 — 1035) wieder angelsächsische Fürsten den Thron bestiegen, der einheimische Geist auf's Neue die Oberhand gewann, und sich auch bei den schwach beginnenden literarischen und künstlerischen Bestrebungen selbstständig und unabhängig von dem Style des Festlandes äusserte. Dies ergiebt sich aus einer allerdings nicht grossen Zahl von Handschriften, deren Text ganz oder doch in den Interlinearversionen angelsächsisch ist und von denen nur äusserst wenige auf dem Continent anzutreffen sind, die meisten in englischen Sammlungen, besonders im brittischen Museum bewahrt werden ***).

*) Lappenberg a. a. O. S. 399 und Neander's K. G. IV, 406.

**) Waagen K. u. K. W. in England II, 441.

***) Die von Waagen K. u. K. W. III, S. 263 beschriebene Hand-

Allerdings sind diese Miniaturen keineswegs so prachtvoll wie die des Festlandes; Gold ist selten und schwach angewendet, die Initialen und Randverzierungen sind mit einem Anklange an irische Kunstweise steif und ärmlich behandelt, die Farben dünn und sparsam aufgetragen. Auf diesen ornamentistischen Theil ist also wenig Sorgfalt verwendet; die Rücksicht auf glänzende Ausstattung der heiligen Bücher, die auf dem Continente vorherrschte, ist fast ganz verschwunden. Die Zeichnungen sind blosse Illustrationen des Textes, welche ohne Einrahmung und Abschluss in grösseren oder kleineren Lücken der Schrift, offenbar wenn Schreiber und Zeichner nicht identisch waren nach gemeinsamer Ueberlegung, eingerückt sind. In eigentlich technischer Beziehung machen sie geringe Ansprüche; es sind leichte, sehr dilettantische Federzeichnungen, zuweilen leicht angetuscht, meistens aber blosse Umrisse in verschiedenen, den Gegenständen entsprechenden Farben. Die Figuren sind von übermässiger Länge, die Berge durch wunderliche Schnörkel angedeutet, die Linien oft unsicher, wie mit zitternder Hand gezogen; das Ganze ist skizzenhaft behandelt. Die Farben geben nur eine leichte Andeutung der Natur. Die Umrisse der Köpfe sind schwarzbraun, wie die der Baumstämme, andere nackte Körpertheile roth, die Blätter der Bäume blau, die Gewänder und andere Nebendinge wechselnd gefärbt. Man sieht oft, dass der Zeichner die Farbe, welche er gerade in der Feder hatte, soviel wie möglich benutzt hat; auf einzelnen Blät-

schrift der Pariser Bibliothek (Msc. lat. Nro. 943) gehört zwar hieher, ist aber, wie er sie auch schildert, eine der schwächeren Arbeiten. Einige in England vorfindliche sind von ihm daselbst I, 138, und II, 27, 441, 515, 533 erwähnt, jedoch eigentlich nur in Beziehung auf ihre allerdings sehr mangelhafte Technik. Zu meiner Freude stimmt indessen dieser bedeutende Kenner der Miniaturen nach mündlicher Aeusserung jetzt auch über den Werth der Compositionen mit mir überein.

tern ist Roth, auf anderen Blau oder Schwarzbraun vorherrschend. Aber man darf sich durch diese dilettantische und fast kindische Ausführung nicht von näherer Betrachtung dieser Zeichnungen abhalten lassen, sie sind in geistiger Beziehung höchst beachtenswerth, voller Gedanken und Leben, oft wirklich poetisch und geistreich.

Es sind meistens sehr figurenreiche Compositionen; die Zeichner wollen die im Texte ausgesprochenen Gedanken nicht bloss versinnlichen, sondern weiter ausführen, Neues anregen. Sie geben Anwendungen und mehrfache Beispiele, sie verfolgen die Consequenzen, und ihre Arbeit, wie sie aus reicher Phantasie und sorgfältiger Ueberlegung hervorgegangen ist, erfordert auch eine eingehende Betrachtung. Am ausführlichsten wird ihre Darstellung allerdings bei schreckenerregenden oder kriegerischen Scenen; die Qualen der Verdammten in der Hölle sind durch eine Mannigfaltigkeit von Stellungen und Marterwerkzeugen repräsentirt, welche an Dante's Gedicht oder an Bilder des fünfzehnten Jahrhunderts erinnert. Auch bei Schlachten sind sie unerschöpflich an bedeutsamen Motiven, welche sie selbst bei den schwierigsten Bewegungen mit Kühnheit und überraschender Leichtigkeit und durchweg verständlich ausführen. Aber auch das Grossartige ist oft gelungen; so bei der Darstellung der Schöpfung in einer Bibel des brittischen Museums (Cotton. Tib. VII.) wo Gott Vater, Wagschale und Zirkel in den Händen haltend, zum Zeichen, dass er alles nach Maass und Gewicht (Weish. Sal. 11, 22) bildete, oben in der Glorie schwebt, während unten im bewegten Meere Fische wimmeln, in der Luft Vögel schweben. Der Gedanke des einigen Schöpfers, der aus seiner Macht den weiten Raum mit Geschöpfen zu bevölkern beginnt und das Leben hervorruft, tritt uns sehr bedeutsam entgegen. Ungeachtet dieser Empfänglichkeit

für das Grossartige ist aber der Zeichner von jener starren Würde des altchristlichen Styls, welcher die byzantinisirende Richtung nachstrebte, sehr weit entfernt, es herrscht vielmehr das bewegteste Leben. Alle Gewänder sind flatternd, wie vom Wirbelwinde durchweht, alle Gestalten in heftiger Bewegung. Selbst die Körperlänge, welche ihnen gegeben ist, trägt dazu bei, ihrer Haltung etwas Schwunghaftes zu geben, selbst das Zitternde der Zeichnung erhöht den Ausdruck des Erregten. Man fühlt, der Darsteller ist von der gewaltigen Bedeutung der dargestellten Momente selbst erschüttert, er theilt seine Empfindung ohne den Umweg einer mühsamen Technik in anspruchsloser und naiver Weise mit. Durchweg finden wir neue Gedanken. In der erwähnten Bibelhandschrift sind am Eingange Mors und Vita dargestellt; aber das Leben hat hier geradezu Christi bekleidete Gestalt angenommen und der Tod erscheint nackt, geflügelt, von Schlangen umgeben. So hat denn diese, auch sonst wohl vorkommende Darstellung die bestimmteste Bedeutung erhalten; Christus ist das Leben, die Sünde der Tod.

Die bekannteste der Handschriften dieses Styls ist die durch den Mönch Cadmon verfasste angelsächsische poetische Uebersetzung der Genesis und des Propheten Daniel in der Bodleyanischen Bibliothek zu Oxford *), wahrscheinlich um die Mitte des elften Jahrhunderts entstanden. Sie gehört indessen vielleicht zu den frühesten, aber gewiss nicht zu den vorzüglichsten Arbeiten dieser Schule und wird namentlich von den Zeichnungen in der erwähnten Bibelhandschrift und in zwei Psalterien im brittischen Museum (Harl. 603 und Cotton. Tiber. C. VI) weit über-

*) Waagen a. a. O. II, 27. Facsimiles einiger Zeichnungen sind in Dibdin's Decamerone Bd. I bekannt gemacht, wo sich auch p. LXXV Proben aus besseren Handschriften finden.

troffen. Hier werden die Darstellungen, ungeachtet ihrer anspruchslosen Technik, wahrhaft ergreifend. Auch sie sind sehr figurenreich, aber es ist nichts Müssiges darin, alles voller Gedanken und Leben. Man erstaunt, wie sehr dem Künstler ohne eigentliches Studium die schwierigsten Körperbewegungen gegenwärtig sind. Der Teufel, der eine Frau bei den Haaren zu Boden zieht, sein Knie in ihre Knie gestemmt (f. 56 des ersten Psalters), der Engel, welcher die Häuser der Ungerechten mit dem Hammer zerschlägt (f. 50), die fliegenden Engel, welche die Glorie des Herrn stützen (f. 29), der Gerechte, welcher trotz herabreissender Teufel, von Engeln gehoben und empfangen, zum Himmel aufsteigt (f. 17), sind wirklich ausgezeichnete Gestalten. Die Worte des Psalmisten: Omnes gentes plaudite manibus, sind auf's Reichste commentirt; wir sehen die Stadt des Herrn, zu der von allen Seiten die Schaaren der Völker ziehen, wir sehen ihre Führer mit gen Himmel gerichtetem Haupte die Hände zum Beifallsklatschen erhoben. Auch die Thiere, namentlich Pferde und Hunde, sind höchst lebendig. Die Schlankheit der Gestalten könnte zu der Annahme eines byzantinischen Einflusses führen; auch deuten die Geräthe, z. B. die Tische mit ihren Löwenfüssen, die Gebäude mit flachen Dächern und Kuppeln auf Kenntniss antiker oder byzantinischer Formen hin. Aber vorherrschend ist die Beobachtung des Lebens, die eigene Empfindung. Auch ist die Tracht meistens die gleichzeitige des Zeichners; wir erkennen, dass die Füsse der Gestalten mit kreuzweise gelegten Bändern bekleidet sind; bei der Darstellung David's unter seinen Spielleuten (f. 30 in dem zweiten Psalter) findet sich nicht bloss ein Violinist, sondern auch ein Jongleur, der Messer und Kugeln wirft. Die Teufel, mit Hörnern, Krallen, Flügeln und starken Stumpfnasen, sind mit wechselnder Cha-

rakteristik und mit Liebhaberei ausgeführt. Das nationale Element ist also überall vorwaltend.

Ueber die Entstehung dieses Styls habe ich mich schon geäussert. Er kam um die Mitte des elften Jahrhunderts, also nach den vorherrschenden Dänenkriegen auf, und erhielt sich bis um die Mitte des zwölften, also noch unter der Herrschaft der Normannen. Man sieht daran, dass Kriege, selbst der verheerendsten Art, wenn sie auch die technische Ausbildung hindern, das poetische Element der Völker eher anregen, als unterdrücken, und dass die normannischen Sieger hier wie in der Baukunst die hergebrachte Weise der Besiegten annahmen, oder doch gewähren liessen. Auf das Festland hatte dieser Styl natürlich keinen Einfluss, da man dort an vollkommenere oder doch künstlichere Formen gewöhnt war. Für die Geschichte bildet er aber eine sehr lehrreiche Erscheinung, indem er zeigt, wie weit der poetische Geist und die phantastische Richtung der damaligen Völker ohne die Hülfe, aber auch ohne die Hemmung künstlerischer Traditionen sich zu äussern vermochte. Derselbe Geist, der sich in den deutschen Miniaturen anfangs nur im Beiwerk der Initialen und Randverzierungen verräth und sich in den Darstellungen nur mühsam und allmälig Bahn bricht, hat sich hier unmittelbar und ohne die Zucht künstlerischer Schule an die höchsten Gegenstände gewagt. Allein wenn seine naive Poesie hier auch anregend und erfreulich ist, fühlen wir doch, dass ein Fortschritt auf diesem Wege nicht möglich war, und dass es erst einer tieferen Durchdringung des Stoffes und der Form bedurfte, um zu wirklich künstlerischen Leistungen zu gelangen.

Die Kenntniss der Miniaturmalerei ist für diese Epoche um so wichtiger, weil sie uns einigermaassen den Mangel

an Denkmälern der Wandmalerei ersetzen muss. Diese höhere Gattung wurde, wie wir aus den schriftlichen Berichten wissen, gerade in dieser Epoche vielleicht mehr wie in irgend einer anderen Zeit geübt; fast jede grössere Kirche war damit geschmückt *); allein nur überaus Weniges ist davon erhalten. Eine vollkommenere Gleichheit des Styls mit dem der Miniaturen dürfen wir nicht annehmen. Bei kleinen Dimensionen konnte man sich manches erlauben, manche Versuche wagen, die sich bei grösseren Werken von selbst verboten, auch ältere oder byzantinische Vorbilder benutzen, die man für jene nicht zur Hand hatte. Man musste sich daher bei diesen einfacher verhalten. Dies bestätigen auch die wenigen auf uns gekommenen Ueberreste **). Die Technik ist die allereinfachste, blosse Zeichnung ziemlich schlicht und geradlinig in dicken, schwarzen Umrissen, ausgefüllt mit gleichmässig aufgetragenen Farben, ohne Schattirung und Mitteltöne. Uebrigens waren die Verhältnisse der Gestalten kolossal, die historischen Darstellungen figurenreich, so dass die Ausschmückung so vieler und ganzer Kirchen eine grosse Uebung und Gewandtheit bei den Malern voraussetzt. Von der Anordnung solcher umfassenden Wandmalereien kann uns eine noch vor dem zwölften Jahrhundert verfasste Beschreibung der Klosterkirche von Benedictbeuern einige Anschauung geben. An den Wänden des Langhauses waren

*) Zahlreiche Nachrichten dieser Art sind bei Fiorillo, G. d. z. K. in Deutschland, und bei Emeric David, Histoire de la peinture au moyen age, und nach diesen in Kugler's Handb. d. Gesch. d. Mal. 2. Ausg. I, 126 ff. zusammengestellt, worauf ich verweise.

**) Solche Ueberreste sehr früher, wahrscheinlich aus dem elften Jahrhundert stammender Malereien befanden sich noch vor etwa 15 Jahren in einem jetzt abgebrochenen Thurme des Doms zu Hildesheim. Herr Dr. Kratz daselbst besitzt Fragmente und Copien dieser Malereien.

zunächst zwei und dreissig einzelne Gestalten, meistens Heilige aus dem Benedictinerorden, wahrscheinlich kolossal und zwischen den Fenstern etwa paarweise angebracht. Darunter zehn historische Darstellungen, auf jeder Seite fünf, vielleicht ungleicher Grösse, ohne Zweifel über den Scheidbögen und unter dem Fenstersimse. Sie gaben die Geschichte der Jungfrau von der Verkündigung bis zum Wiederfinden des Knaben Jesus im Tempel in neun Bildern und endlich die Marter des heiligen Innocenz. Im Inneren des Chors an den beiden Seitenwänden sah man zwei Reihen von Gestalten, oben die Apostel, unten wieder zwölf mönchische Heilige, zum Theil dieselben wie im Langhause, alle, auch jene unteren, hingewendet nach der Concha, in welcher die Himmelfahrt des Herrn dargestellt und durch die zwei weissgekleideten Männer, welche die Apostel (nach Apostelgeschichte 1, 10) anredeten, mit den Gestalten derselben in Verbindung gebracht war. Darüber in der Wölbung Christus auf dem Himmelsthrone *). Wir sehen also eine sehr einfache und übersichtliche Zusammenstellung, die sich auch durch die Bedeutung der Gegenstände an die Architektur anschliesst; im Langhause die ausführlichere Darstellung des einleitenden historischen Hergangs, im Chor der höchste entscheidende Moment, zu welchem das Hinschauen der Apostel und Heiligen auch den Augen der Beschauer die Richtung giebt.

Wie es scheint war besonders Deutschland reich an solchen Wandgemälden, während sie im nördlichen Frankreich seltener vorkamen, vielleicht weil der Gebrauch von gewebten Teppichen, die als kostspieliger für eine höhere Gattung des Schmuckes galten, vorgezogen wurde **).

*) So erkläre ich das Wort: Seditio ejus. Die ganze Beschreibung wörtlich bei Fiorillo a. a. O. I, 178.

**) Wie Emeric David a. a. O. p. 109 vermuthet.

Auch hat sich in diesen Gegenden wenigstens ein höchst merkwürdiges Werk dieser Art erhalten, der Teppich von Bayeux. Er besteht, wie ich schon früher erwähnt habe *), aus einem nur 19 Zoll hohen, aber 210 Fuss langen Leinwandstreifen, und wurde in der Kathedrale von Bayeux bei gewissen Festen an den Kirchenwänden aufgehängt. Grossentheils verdankt er seine Berühmtheit seinem Inhalte. Denn da er die Geschichte der Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm im grossen Detail und mit manchen Abweichungen von den Berichten der Chronisten darstellt, und jedenfalls in einer von dem Hergange nicht sehr entfernten Zeit gefertiget ist, so hat er fast den Werth einer urkundlichen Quelle für die englische Geschichte. Die Verehrung, welche die Engländer ihm deshalb widmen, hat die Vermuthung, dass die fleissige und fromme Gemahlin des Eroberers, die Königin Mathilde, ihn mit ihren Frauen gearbeitet habe, in Umlauf gebracht; Andere haben dagegen kritische Einwendungen erhoben **), und die Meinung aufgestellt, dass vielmehr eine andere Mathilde, die Tochter Heinrich's I., die nach dem Tode ihres Gemahls, des deutschen Kaisers Heinrich V., noch bis 1167 lebte, die Urheberin sei, wodurch denn die Arbeit aus dem elften in das zwölfte Jahrhundert gerückt werden würde ***). Weder das Eine noch das Andere scheint erwiesen, und die Kunstgeschichte kann die Frage über die persönliche Stifterin oder Urheberin dieses Werkes auf sich beruhen lassen, da es unbezweifelt dem Style und

*) Bd. IV, 1. Abth. S. 342.

**) Vorzüglich die, dass Robert Wace, der um 1162 die Geschichte der Eroberung besang, obgleich Canonicus an derselben Kathedrale, den Inhalt des Teppichs nicht gekannt zu haben scheint.

***) Eine Uebersicht der weitläufigen, meist in der Archaeologia brittannica verhandelten Controverse giebt Jubinal im Text seiner Tapisseries historiées.

Inhalte nach dieser Gegend und spätestens der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts angehört *). In kunsthistorischer Beziehung giebt es einen ferneren Beweis, dass der starre, byzantinisirende Styl in diesen nordischen Gegenden nicht vorherrschte. Die Darstellungen des Teppichs zeigen vielmehr, wie die angelsächsischen Miniaturen, einen entschiedenen, dreisten Naturalismus; bei einer grossen Rohheit der Zeichnung in den feineren Theilen, welche freilich durch die Art der Arbeit gesteigert ist, sind doch die Hergänge sehr lebendig aufgefasst, die Motive naiv und bezeichnend, die Bewegungen dreist und richtig verstanden. Besonders sieht man den ritterlichen Hergängen an, dass der Zeichner mit ihnen vertraut war und sie mit Vorliebe behandelte; die Kämpfe, die Erstürmung von Schlössern, die Eile reitender Boten, deren fliegendes Haar vom Winde rückwärts gewendet ist, weiss er sehr gut zu schildern.

Dieser Teppich, wie er überhaupt ein überaus reiches Material für Culturgeschichte und Kostüm giebt, gewährt uns auch eine Anschauung über die Anwendung der Wandmalerei in England. Bei dem Begräbniss König Edwards sind nämlich die Säulen, auf denen die Kirche ruhet, sämmtlich und zwar an Stämmen und Kapitälen verschiedenfarbig; selbst die acht Fenster, welche in gleichen Abständen, aber (wie wir es in Bauten dieser Epoche so oft finden) in grösserer Zahl, als die darunter stehenden fünf Arcaden, angebracht sind, haben abwechselnde Farben, bald gelb, bald blau, und scheinen mithin von gefärbtem Glase gewesen zu sein; dagegen sind die Wände dazwischen weiss gelassen. Dies erklärt sich auch sehr leicht,

*) Es ist zweimal in vortrefflichen, farbigen Darstellungen edirt; das eine Mal auf Kosten der brittischen Alterthumsgesellschaft durch den für eine solche Aufgabe vorzugsweise geeigneten Zeichner Stothard, später in Achille Jubinal, Tapisseries historiées, Paris 1838.

da diese Wandfelder, wie wir wissen, im englischen Style mit plastischer Ornamentation bedeckt waren, und mithin für höhere Malerei keinen Raum gewährten. Auch der eigenthümliche Styl der angelsächsischen Miniaturen lässt darauf schliessen, dass die Malerei sich hier nicht für und durch monumentale Anwendung ausgebildet hatte, und endlich deutet auch die Seltenheit urkundlicher Nachrichten über solche darauf hin *). Zwar wird die Deckenmalerei des Domes zu Canterbury von zwei sehr urtheilsfähigen Chronisten **) in einer Weise gerühmt, welche vermuthen lässt, dass sie nicht bloss in farbigen Mustern bestand. Allein gerade das gesteigerte Lob führt auf die Vermuthung, dass dieses unter der bischöflichen Regierung des berühmten Anselm und mithin sehr wahrscheinlich von normannischen oder noch weiter hergekommenen Arbeitern ausgeführte Werk etwas in England Ungewöhnliches war.

Im mittleren Frankreich sind dagegen zahlreiche Ueberreste von Wandmalereien erhalten, deren Alter freilich unsicher ist, die aber theilweise wohl noch in dieser Epoche entstanden sein mögen. Sie zeigen meistens denselben einfachen Styl, den wir in Deutschland fanden. Dies gilt namentlich von den, durch ihren eigenthümlichen Gegenstand ***) merkwürdigen Fresken an den Gewölben der

*) Fiorillo, G. d. z. K. Bd. 5, S. 23 ff. Bemerkenswerth ist, dass Heinrich I. († 1135) die Zimmer seiner Gemahlin im Schlosse zu Nottingham mit den Thaten Alexanders des Grossen ausmalen liess. Daselbst S. 46.

**) Gervasius in seiner früher erwähnten Beschreibung des Domes zu Canterbury: Coelum ligneum egregia pictura decoratum, und Wilhelm von Malmesbury (de Gest. Pontif. angl. l. c. p. 214): Splendore fucorum et pulchritudinis gratia ars spectabilis rapiebat animos. Dieser fügt jedoch an einer anderen Stelle ausdrücklich hinzu, dass diese, von dem Prior Ernulf unter dem Pontificat Anselms errichtete Kirche „adeo splendida“ gewesen, ut nihil tale possit in Anglia videri.

***) Christus auf weissem Rosse reitend und umgeben von vier

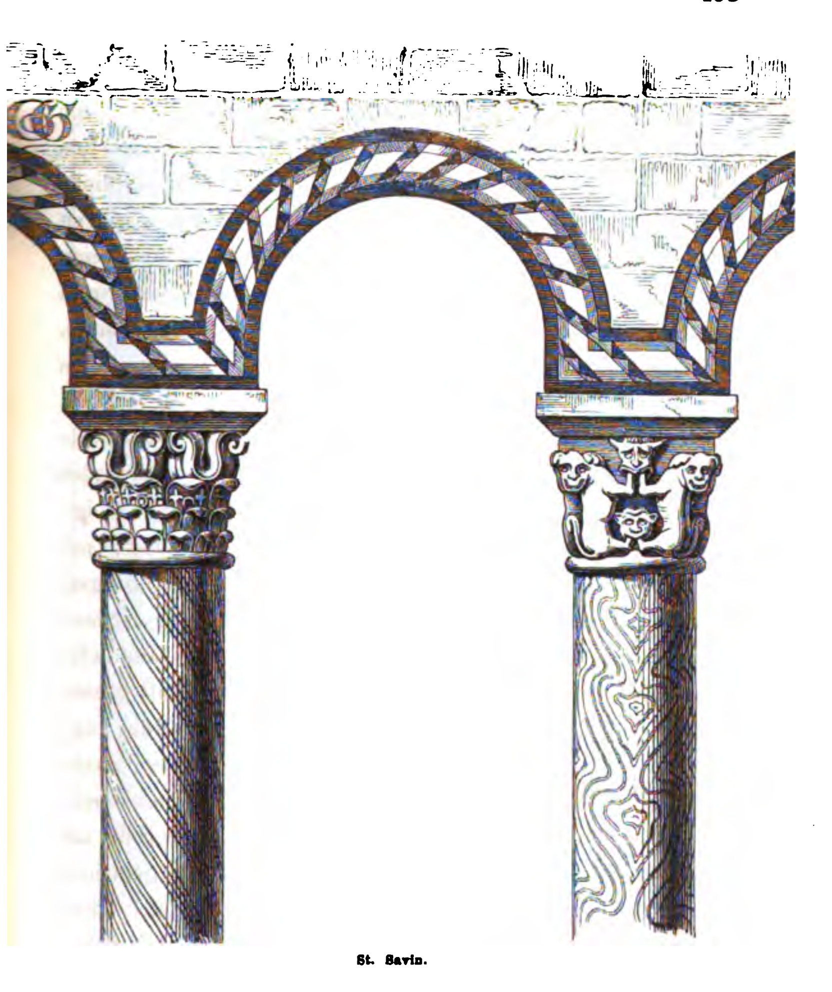
Krypta des Domes zu Auxerre, und von der kolossalen Christusgestalt, die bis zur Revolution in der Concha der Abteikirche von Cluny zu sehen war, und wenigstens nach der, freilich nicht sehr genauen erhaltenen Zeichnung *) eine vereinfachte Auffassung des Mosaikentypus gehabt zu haben scheint. Abweichend davon ist dagegen das nicht bloss für Frankreich, sondern überhaupt bedeutendste Werk dieser Epoche, die grosse Wandmalerei, die man vor wenigen Jahren in der Kirche von St. Savin im Poitou entdeckt und durch sehr sorgfältige Nachbildungen bekannt gemacht hat **). Es mag sein, dass in diesen westlichen Gegenden, wo die Teppichweberei schon im Anfang des elften Jahrhunderts fabrikmässig betrieben war, wo in dem benachbarten Limousin die Emailmalerei viele Hände beschäftigte ***), sich eine eigene Kunstrichtung gebildet hatte. Gewiss aber bestand in diesem Kloster eine Schule mit bleibender Tradition, da die umfassenden Gemälde zwar verschiedene Hände, aber eine, durch mehrere Generationen in derselben Richtung fortgesetzte künstlerische Ausbildung zeigen. Ueber das Zeitalter dieser localen Blüthe haben wir keine urkundliche Nachricht, Styl und Kostüm berechtigen zu der Annahme, dass die vorgefundenen Gemälde von dem Ende des elften bis zur Mitte des zwölften Jahrhunderts ausgeführt sind. Alle Theile der Kirche waren farbig geschmückt, die Säulen marmorartig, die Archivolten mit einem breiten Bande wechselnder Verzierungen, Wände und Gewölbe mit grossen Gemälden, in

gleichfalls berittenen Engeln, offenbar mit Anspielung auf Apokalypse Kap. 19. Eine Abbildung bei Didron, Icon. chret. S. 315.

*) Alex. Lenoir, Musée des Monumens français. Paris, 1800. 8o. Tom. II, p. 11.

**) Peintures de St. Savin, auf Veranlassung und Kosten des Ministers des öffentlichen Unterrichts herausgegeben, mit Text von Mérimée.

***) S. oben Band IV, Abth. 1, S. 340.

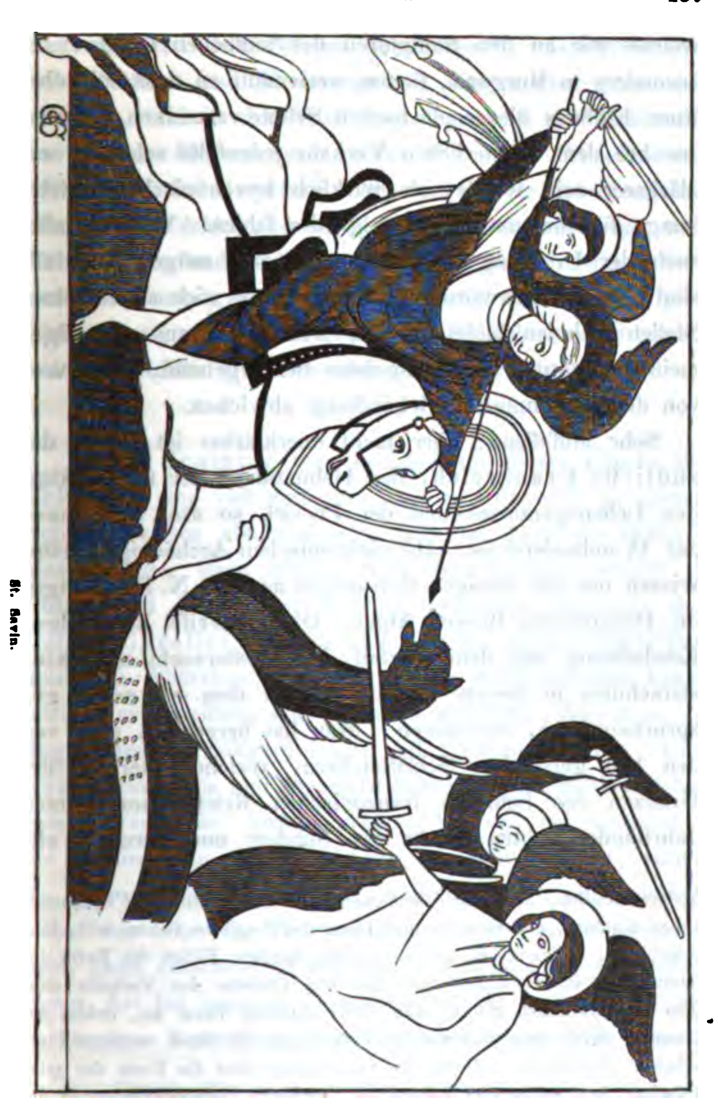


St. Savin.

der Vorhalle aus der Apokalypse, in den Gewölben des Schiffes aus dem alten Testament, im Chor aus dem Evangelium, in der Krypta aus den Legenden des Schutzheiligen und des heiligen Cyprian. Die Zeichnung ist fest und sicher mit rother Farbe aufgetragen und mit wenigen einfachen Farben gefüllt. Die Compositionen sind sehr

einfach, nur das Nothwendige enthaltend, noch ohne eine entschieden malerische Tendenz, mehr reliefartig, wenn auch nicht in der Profildarstellung. Das Terrain ist meist durch parallele Linien angedeutet, Bäume und andere Nebensachen sind ohne Spur von Naturnachahmung, nur conventionelle Zeichen, die zur Erklärung des Hergangs den Figuren beigegeben sind. Obgleich die Scenen meistens im Freien vorgehen, findet sich keine Andeutung, dass die Figuren Schatten werfen. Das Kostüm ist sehr einfach gehalten, und verräth nicht die Eigenthümlichkeit eines bestimmten Landes oder Zeitalters, fast alle Figuren sind in blossem Kopfe, in langem, einfarbigem Gewande ohne byzantinischen Schmuck, mit einfachem, an die Antike erinnernden Faltenwurf. Die Reiter haben weder Sporen noch Steigbügel. Die Gestalten selbst sind übermässig lang, mit tänzelndem Gange und leichten, zierlichen Bewegungen. Gott Vater erscheint durchweg in den Zügen des Heilandes, zuweilen, z. B. bei der Erschaffung der Himmelslichter und bei der Anbetung des Noah, in wahrhaft grossartiger Haltung *). Ueberhaupt sind die Gemälde, ungeachtet aller Mängel, keinesweges ohne künstlerische Wirkung; sie imponiren gerade durch ihre Einfachheit; das Hohe und Bedeutsame der Gegenstände ergreift um so mächtiger, weil es von dem Kleinlichen der gemeinen Wirklichkeit frei ist, und die strenge Haltung der überschlanken Figuren macht einen geheimnissvollen, feierlichen Eindruck. Leider steht dieses wichtige Denkmal der Wandmalerei so allein, dass es uns unmöglich ist, Näheres über seine Entstehung zu erforschen. Der Styl erinnert allerdings an byzantinische Miniaturen, aber dennoch fehlt es an genügenden Gründen, die Thätigkeit griechischer oder

*) Grossartig gedacht ist auch der Engel, welcher dem Pharao die Fluthen entgegentreibt.



St. Savin.

durch ihren Einfluss gebildeter Künstler in dieser entlegenen Gegend anzunehmen*). Auch ist die Formbildung derjenigen,

*) Wie dies von Mérimée a. a. O. geschieht. Auch hier, wie in

welche wir an den Sculpturen des südlichen Frankreichs, besonders in Burgund, finden, verwandt, so dass wir eher einen Einfluss dieser plastischen Schule vermuthen möchten, der bei dem klösterlichen Verkehr jedenfalls sehr viel erklärbarer sein würde, als wirklich byzantinische Einwirkung, für die uns alle Mittelglieder fehlen. Welches aber auch der Ursprung dieser Gemälde sein möge, jedenfalls sind sie ein merkwürdiger Beweis, dass sich an einzelnen Stellen Schulen bildeten, die, wenn auch aus der allgemeinen Richtung des Zeitgeistes hervorgehend, doch weit von der gewöhnlichen Behandlung abwichen.

Sehr auffallend, aber nicht unerklärbar ist, dass das südliche Frankreich, das Heimathland der feinen Sitte, des Lebensgenusses und der Poesie, so arm an Spuren der Wandmalerei ist. Die einheimischen Archäologen selbst wissen nur ein einziges Beispiel zu nennen, N. D. zu *Digne* im Departement Basses Alpes. Ohne Zweifel hängt diese Erscheinung mit dem Verfall der Klosterzucht und Klosterschulen in diesen Gegenden, von dem ich schon gesprochen habe, zusammen. Man hat berechnet, dass von den 120 geistlichen Schriftstellern, welche innerhalb der Gränzen des heutigen französischen Reiches im neunten Jahrhundert lebten, mehr als hundert und darunter alle

anderen Fällen, kann man bemerken, wie der Schluss auf byzantinischen Einfluss, den man aus der Form des Segens ziehen will, täuschend ist. Hier z. B. hat er in den meisten Fällen die Form des lateinischen Ritus, nimmt aber bei dem Christus der Vorhalle eine, dem vermeintlichen griechischen Ritus ähnliche Form an, indem der Daumen durch eine undeutliche Verkürzung der Hand vorliegend erscheint. Uebrigens bedürfte die ganze Frage über die Form des griechischen Segens, welche schon nach Binterim, Denkwürdigkeiten der christ-katholischen Kirche, Bd. VII, Abth. 2, S. 325 ff., sehr zweifelhaft ist, nach den wichtigen Bemerkungen, welche Dr. Kortüm (*Des* Silentiarius Paulus Beschreibung der heiligen Sophia, Berlin 1854) beigebracht hat, einer neuen und gründlichen Untersuchung.

Bedeutenderen dem Norden angehören *). Gelehrsamkeit, Schreibekunst und Miniaturmalerei hingen aber genau zusammen, und in der That sind denn auch die Miniaturen aus dieser Gegend sehr selten **). Der Wandmalerei fehlte also die Vorschule, aus welcher sie hervorzugehen pflegte. Ihr fehlte aber auch wohl die Aufforderung, weil die niedrigen und schlecht beleuchteten Kirchen dieser Gegend sich wenig für sie eigneten, und weil man die plastische Ausstattung des Aeusseren mehr liebte. Alle künstlerischen Kräfte wendeten sich hier der Sculptur zu.

In der Sculptur war im Anfange dieser Epoche die Thätigkeit eine viel geringere, sei es, dass die grösseren Schwierigkeiten abhielten oder dass das kirchliche Bedürfniss weniger dazu trieb. Nur eine Gattung scheint in früher und beständiger Uebung geblieben zu sein; das Elfenbeinrelief, das zu kleinen, den antiken Diptychen ähnlichen Altärchen, zur Verzierung des Einbandes kostbarer Handschriften, oder auch zu weltlichen Zwecken, zu Jagdhörnern, Trinkgeräthen u. dgl. verwendet wurde. Unsere Bibliotheken und sonstigen Sammlungen enthalten daher eine beträchtliche Anzahl solcher Werke, bei denen aber die Bestimmung der Entstehungszeit schwierig ist, zumal da es meistens an äusseren Anhaltspunkten fehlt, indem selbst das Alter der Handschriften, an denen sie vorkommen, nicht entscheidend ist, weil ebensowohl ältere Arbeiten dieser Art bei späteren Handschriften, als auch jüngere bei nachheriger Erneuerung des Einbandes benutzt sein können.

*) Fauriel, Hist. de la poésie provençale, I, p. 240.

**) Waagen, a. a. O. S. 272, giebt nur ein in der Bibliothek zu Paris gefundenes Beispiel südfranzösischer Miniatur, den allerdings interessanten, oben S. 482 erwähnten Codex aus dem Kloster des heiligen Severus im Departement „des Landes“.

Ueberdies scheinen gerade solche kleineren Arbeiten aus byzantinischen, oder vielleicht auch aus frühen italienischen Werkstätten, häufig durch den Handel in die nordischen Länder gekommen zu sein, wenigstens finden sich hier zahlreiche Elfenbeinschnitzwerke, welche der Antike noch sehr nahe stehen und zugleich eine Gewandtheit der Technik zeigen, die wir bei den klösterlichen Arbeiten aus der Frühzeit dieser Epoche nicht voraussetzen dürfen. Dahin gehören unter anderen einige Reliefs in der Würzburger Universitätsbibliothek, zum Theil mit griechischen Beischriften, auf denen die heiligen Gestalten in guten Proportionen und mit sehr reinem Faltenwurf, zum Theil auch in byzantinischer Tracht gegeben und unter Schirmdächer von feinster filigranartiger Ausarbeitung gestellt sind *); dahin ferner ein ausgezeichnet schönes Relief in der Sammlung des Professors von Reider in Bamberg, auf welchem über der Kuppel des das Grabgewölbe Christi darstellenden Tempels ein Baum mit tiefausgearbeitetem Laube und Vögeln in seinen Zweigen aufsteigt, wie Waagen **) mit Recht sagt, an Schönheit der Erfindung, Reinheit der Formen und Feinheit der antiken Gewandmotive ein kleines Wunder. Sie alle dürften byzantinischen Ursprungs und dem sechsten bis achten Jahrhundert angehörig sein. Dagegen scheint eine Maria mit dem Kinde von ausgezeichneter Schönheit und Freiheit der Behandlung an einem mit sehr rohen Miniaturen versehenen Evangeliarium der städtischen Bibliothek in Leipzig, und der sehr reiche Schmuck

*) Ausser dem Relief mit dem Martyrium des heiligen Kilian ist das mit Christus, Maria und Johannes dem Täufer und das mit dem die Jungfrau verehrenden heiligen Nicolaus (Ms. perg. theol. in fol., Nro. 66 und Nro. 68) zu nennen. Vgl. Waagen, K. und K. W. in Deutschland, I, S. 369.

**) Waagen a. a. O. S. 116.

eines Evangeliariums der Pariser Bibliothek *), aus Italien zu stammen. Diese Vorbilder fanden dann aber in unseren Klöstern Nachahmung, wie dies zahlreiche, ohne Zweifel hier gearbeitete Reliefs beweisen, die, wenn auch mit Einmischung einheimischer Motive, doch im Wesentlichen byzantinisirend sind. Dahin gehören, ausser dem bereits oben erwähnten Diptychon Otto's II. im Hotel Cluny in Paris, das dem berühmten Tutilo († 912) zugeschriebene Relief in St. Gallen **), das an dem ebenfalls erwähnten Codex aus Echternach befindliche in Gotha, dann mehrere aus der Zeit Heinrichs II. in München ***) und Bamberg, und endlich ein, durch seinen reichen Inhalt interessantes, mit dem Bildnisse der Aebtissin Theophanu (um 1051) versehenes im Schatze der Stiftskirche zu Essen, und viele andere. Daneben aber bildete sich auch ein roherer, aber ausdrucksvollerer Styl, von dem z. B. die Arbeiten an einem der Zeit Heinrichs I. zugeschriebenen Reliquienkästchen im Schatze der Schlosskirche zu Quedlinburg †), ein grosses Relief mit der Darstellung der Hochzeit zu Cana, der Vertreibung aus dem Tempel und der Heilung des Blinden in der Universitätsbibliothek zu Würzburg, ein aus dem Kloster Reichenau am Bodensee stammendes, in meinem Besitz befindliches mit der Fusswaschung und Kreuzigung, und endlich drei Tafeln im städtischen Museum zu Köln ††), zeugen. Die Figuren sind

*) Suppl. lat. Nro. 99 bis; Waagen, K. und K. W. in Paris, S. 699.

**) Förster's D. Kunstgesch. I, S. 34.

***) Vgl. Kugler kl. Schr. I, S. 79, und die Abbildung bei Förster a. a. O. S. 60, und bei Massmann, der Egsterstein, Taf. 2, a.

†) Kugler und Ranke a. a. O. S. 137.

††) Davon die eine die Kreuzigung darstellende bei Massmann a. a. O. Taf. 2, b.

hier gewöhnlich kurz, alle feineren Theile, Hände und Füsse, Mund, Nase und Auge übermässig gross, die Bewegungen heftig und mit einem Streben nach Ausdruck und Bedeutung gegeben; sie sind daher in allen Beziehungen von byzantinischen Arbeiten verschieden, an welche man höchstens in der Behandlung der Gewandfalten einen Anklang findet. Dabei beweist aber die zierliche Ausarbeitung der mit Akanthus und ähnlichen antiken Ornamenten verzierten Ränder, dass die plumpen Formen der Gestalten weniger dem Mangel an technischem Geschick, als dem noch unklaren Bestreben nach Wahrheit und Gefühlsausdruck zuzuschreiben sind. Am Schlusse der Epoche wird endlich auch auf diesem Gebiete die phantastische Richtung und die günstige Einwirkung des architektonischen Styles bemerkbar, wie dies unter anderen die Reliefs eines Evangeliariums der Würzburger Bibliothek (M. perg. theol. in fol. nro. 67) beweisen, in welchen mehrere Thiere, das Lamm mit dem Schwein, dem Bär, dem Löwen und mehreren Vögeln, unter ausgezeichnet schönen vollen Blattgewinden im Style des zwölften Jahrhunderts angebracht sind.

Auch die Arbeiten der Goldschmiedekunst, mit denen die Kirchen überreich geschmückt wurden, kamen häufig im Wege des Handels oder durch Geschenke aus dem byzantinischen Reiche, oder zeigen doch durch griechische oder gräcisirende Beischriften oder durch ihren Styl einen byzantinischen Einfluss. Die Schätze der Domstifter bewahren, ungeachtet der Zerstörung unzähliger dieser kostbaren Kunstwerke, noch Vieles der Art. Als Beispiele dafür sind zunächst die berühmte goldene Altartafel Heinrichs II., ehemals im Dom zu Basel, jetzt im Museum des Hotels Cluny in Paris, deren lateinische Inschrift mit schwerfälliger Gelehrsamkeit auch griechische Worte auf-

nimmt *), dann ferner ein Reliquienkästchen im Schatze des Domes zu Paderborn zu nennen, dessen Nielloarbeiten zwar, wie sich aus ihren zahlreichen Inschriften und den dargestellten Personen und Heiligen ergiebt, an jenem Orte selbst, um das Jahr 1090 entstanden sind, aber doch die Bezeichnung der Mutter Gottes mit einem unorthographisch geschriebenen griechischen Worte geben **). Neben diesen Inschriften kann man es für eine Spur byzantinischen Einflusses halten, dass in den Emails ***) der Reliquienkisten der Mäander, der Palmettenfries und ähnliche antike Ornamente vorherrschen, dagegen ist der Styl der Figuren hier keinesweges in dem Grade, wie in den Miniaturen, byzantinisirend; nur in der Häufung der Falten findet man einen Anklang daran, während Formen und

*) Quid sicut Hel, Fortis, Medicus, Soter, Benedictus
Prospice terrigenas clemens mediator Usias.

Die erste Zeile bezieht sich auf die vier Erzengel, deren hebräische Namen durch die angeführten Worte übersetzt sind, und auf den heiligen Benedikt, der auf der Tafel dargestellt ist. Näheres, über die Bedeutung der Verse in den Annal. arch. III, 359, und IV, 245, über den Styl des Bildwerks in Kuglers Museum 1837, S. 144, und Handb. d. K. G. S. 490 (N. A. 510).

**) Auf einer der vier Platten ist Bischof Meinwerk (1009 — 1036), auf einer anderen ein Bischof Heinrich, entweder Heinrich I., Graf von Aslo (1084 — 1090), oder sein Nachfolger Heinrich II., Graf von Werl (1090 — 1127), dargestellt und in der den ganzen Kasten umgebenden Inschrift dieser Heinricus als der Stifter des Werkes genannt. (Offert mater pia Deus tibi hoc Sca Maria, Heinricus presul, ne vitae perpetuae exul etc.) Unter den Heiligen befinden sich die einheimischen Liborius und Kilianus, so wie auch die ausführlichen lateinischen Inschriften keinen Zweifel lassen, dass die Arbeit unter den Augen des Stifters gemacht ist. Die Jungfrau Maria ist aber als Ὁ ἁγια ϑεοτοχως (sic!) bezeichnet. Das Niello ist theils in Stahl, theils in Messing gearbeitet, der Styl hat indessen keinen entschieden byzantinischen Charakter.

***) Die Annahme französischer Forscher, dass die Kunst des Email nach der Gegend von Limoges in Frankreich von Venetianern gebracht sei, ist schon oben Abth. I, S. 340 erwähnt.

Haltung kräftiger, breiter, freier, dabei aber freilich auch oft in hohem Grade unschön und roh sind. Ja, man findet Werke, bei denen dieser Naturalismus in Verbindung mit der Absicht, bedeutsam zu sein und zu imponiren, zu so grellen Formen führt, dass das Schauerliche in ihnen an der Gränze des Komischen steht *).

Diese Rohheit des Naturgefühls erklärt es vollkommen, dass feiner gebildete Männer sich, um derselben abzuhelfen, wieder näher an antike Vorbilder anschlossen. Der Eifer für Kunst und Wissenschaft, den das Ottonische Haus begünstigte, hatte am Anfange des elften Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreicht. Nicht bloss die Klosterschulen waren jetzt Stätten künstlerischer Bildung, sondern auch auf den bischöflichen Stühlen sassen Männer, die für Wissenschaft und Kunst begeistert waren, und sie auf alle Weise förderten, wie Willigis in Mainz, Meinwerk in Paderborn, Bernward in Hildesheim. Sie alle werden von verschiedenen Lebensbeschreibern mit fast gleichen Zügen geschildert; sie sind gelehrt, schon als Schüler ausgezeichnet, aber zugleich wahre Kunstenthusiasten, sie versuchen sich selbst in verschiedenartigen Arbeiten, ziehen kunstgeübte Männer an sich, legen Schulen an, führen auf ihren Reisen Zeichner mit sich, um zu copiren was ihnen auffällt, und unternehmen zu Hause grössere oder kleinere Werke. Es konnte daher nicht fehlen, dass diese lernbegierigen Männer von fremden und älteren Leistungen aller Art angeregt wurden, und ihr Auge bald auf griechische, bald auf antik römische Arbeiten warfen. Der bedeutendste

*) Beispiele sind nicht selten; dahin gehört unter Anderen ein mit Niello reich verziertes Altärchen der ehemaligen Abteikirche zu München-Gladbach (Regier.-Bezirk Düsseldorf), wo die Rohheit der Züge des Heilandes, die grossen Augen, die eckig gebildeten Wangen, die kolossale Nase, eigenthümlich mit der Zierlichkeit des Schmuckes contrastiren.

unter ihnen war Bischof Bernward von Hildesheim († 1023), und glücklicherweise besitzen wir Werke, welche nach ihrer Inschrift oder nach glaubhafter Tradition ihm beigelegt werden müssen *). Dahin gehört hauptsächlich die im Jahre 1015 zuerst an Ort und Stelle aufgerichtete eherne Thüre des Domes. Sie enthält sechszehn Reliefs auf viereckigen, in zwei Reihen über einander stehenden Feldern, auf der einen Seite absteigend die Schöpfungsgeschichte bis zum Morde Abels, auf der anderen aufsteigend die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt, und zwar die unteren vier Bilder die Kindheit bis zur Darbringung im Tempel, die oberen die Passion, beginnend mit der Scene vor Herodes. Hier finden wir nun nichts, was auf byzantinischen Einfluss hinwiese, die Gebäude sind, wie auf den Denkmälern des fünften und sechsten Jahrhunderts, durch Säulen mit dazwischen hängenden Vorhängen, welche Bögen oder Dächer tragen, angedeutet; die Tracht ist nicht die byzantinische, sondern die spätrömische, und theilweise sogar die gleichzeitige; die drei Könige haben nicht mehr die phrygische Mütze, sondern Kronen, kurze Tuniken und Beinkleider, Personen des Volkes auch wohl Binden statt der Strümpfe. Die Zeichnung ist äusserst roh, die Nasen sind plump, die Augen gross und starr; aber die Gestalten sind nicht in byzantinischer Weise lang und hager, sondern kurz, stämmig und derb, die Bewegungen stark, die Motive verständlich und naiv, das Relief nach Maassgabe der Entfernung, in welcher die Figuren gedacht werden, oder nach ihrer Bedeutung bald flacher, bald stärker, zuweilen sogar so, dass

*) Die Inschrift an der sogleich zu erwähnenden ehernen Thüre rührt zwar, da sie Bernward's als eines Verstorbenen erwähnt (divae memoriae), nicht von ihm selbst und nicht aus dem darin angegebenen Jahre 1015 her, ist aber offenbar nicht sehr viel jünger. Vgl. Kratz, der Dom zu Hildesheim, II, S. 48.

sich einzelne Gestalten weit aus der Fläche herausbiegen *). Ein zweites, unter Bernward's Leitung angefertigtes Kunstwerk ist ganz eigenthümlich; es ist eine über vierzehn Fuss hohe, in Erz gegossene Säule **), welche an ihrem Stamme auf einem spiralförmig herumlaufenden Bande die Geschichte Christi enthält, und zwar gerade den Theil derselben, welcher auf der Thüre ausgelassen war, nämlich von der Taufe im Jordan bis zum Einzuge in Jerusalem, in einer Reihenfolge von Gruppen. Der Gebrauch vereinzelter Säulen zum Schmucke der Kirche war Bernward nicht eigenthümlich, vielmehr in dieser norddeutschen Gegend ziemlich verbreitet; man pflegte sie neben die Altäre zu stellen. Man begann vielleicht damit, dass man die bisher zum heidnischen Cultus dienenden Götzensäulen auf diese Weise zum heiligen Dienste verwendete ***), benutzte aber auch schon frühe den Erzguss zu ähnlichem Zwecke. Dem Kloster Corvey schenkte der Bischof von Verden schon um 990 sechs bronzene Säulen, wenige Jahre darauf liess der Abt dieses Stiftes, Deuthemar, noch andere sechs durch einen im Kloster befindlichen Erzgiesser Gottfried, dessen Namen uns aufbehalten ist, verfertigen, und endlich gab im Jahre 1004 der folgende Abt Hosad dem Denkmale, welches er für den gelehrten Klosterbruder Wittekind, den Geschichtschreiber der Sachsen, stiftete, die

*) Abbildungen bei Kratz a. a. O. und in Müller's Beiträgen zur deutschen Kunst und Geschichtskunde I, Taf. 14. Ein Gypsabguss im Berliner Museum.

**) Nach Dr. Kratz a. a. O. S. 62 (der, wie es scheint, dabei einer alten, jedoch von Bernward weit entfernten Handschrift folgt) ist sie im Jahre 1022 in der Michaeliskirche aufgestellt.

***) Eine steinerne Säule im Dome zu Hildesheim wird mit der, zufolge erhaltener Nachricht aus Eresburg dahin gebrachten, Irenensäule für identisch gehalten. Kratz a. a. O. S. 91.

Gestalt einer Säule *). Solchen Vorgängen folgte Bernward, indessen entlehnte er den Gedanken der plastischen Ausstattung des Säulenschaftes wohl unmittelbar von dem klassischen Vorbilde der Trajanssäule in Rom **). Der Styl der Sculptur ist dem der Reliefs auf der Thüre ähnlich, nur roher und weniger gelungen, die Köpfe sind übermässig gross, die Nasen dick, die Auffassung ist mehr naturalistisch als typisch und oft kindlich naiv. Da, wo Christus auf dem Wasser geht, kräuseln sich die Wellen wie Locken zu seinen Füssen, und der Sohn des Königischen (wie Luther übersetzt hat), dessen Heilung Joh. 4, 43 erzählt ist, sitzt mit der Krone auf dem Kopfe auf dem Schoosse des ebenfalls bekrönten, scepterhaltenden Vaters ***). Die Anordnung ist dagegen, wie es freilich bei der Aneinanderfügung der Sculpturen auf einem spiralförmig um die Säule gewundenen Bande kaum anders sein konnte, noch dem römischen Reliefstyle verwandt; die Figuren erscheinen meistens im Profil, die einzelnen Momente sind, wie auch an der Trajanssäule, oft durch einen Baum getrennt. Dass aber diese Behandlung, welche den christlichen Gegenständen so wenig zusagt, diesen Künstlern aus Bernward's Schule nicht natürlich, sondern nur durch die Säulenform und die Erinnerung an das römische Vorbild abgenöthigt war, sehen wir an den Sculpturen der Thüre, wo jede Spur des Reliefstyles verschwunden ist. Allein freilich ist das malerische Princip auch noch wenig

*) Vgl. die darüber sprechenden Stellen der Annales Corbejeuses (Leibnitz Scr. rer. Brunsvic. T. II, p. 299 ff.) bei Fiorillo Gesch. d. z. K. in Deutschl. II, p. 7.

**) Nachrichten und Abbildung der Bernwardssäule bei Kratz a. a. O. S. 61.

***) Die Vulgata nennt den Vater: Regulus, und Bernward nahm ihn also als König.

erkannt, und der Mangel einer festen Regel der Anordnung und Raumeintheilung sehr fühlbar. Die Figuren stehen vereinzelt, auf den verschiedenen Feldern in sehr verschiedener Anzahl, bald nach malerischen, bald nach plastischen Anforderungen geordnet, bald in flachem Relief, bald hoch erhoben und selbst theilweise mit dem Oberkörper ganz frei aus der Fläche der Platte hervorragend.

Im Ganzen ist also die Richtung dieser Schule eine völlig naturalistische. Nur der allgemeine Gedanke ist von der Trajanssäule entlehnt, die flüchtigen Anschauungen in Italien genügten nicht, um die Hand des Arbeitenden zu leiten. Von byzantinischer Einwirkung ist noch weniger eine Spur; in Byzanz selbst hatte man ja seit dem Bilderstreite die grössere Sculptur ganz aufgegeben, man verzierte dort die ehernen Thüren mit flacher, eingegrabener Zeichnung. Schon das Unternehmen so grosser plastischer Arbeiten zeigt die Unabhängigkeit von byzantinischer Kunst. Auch die an sich nicht sehr bedeutenden Miniaturen gewisser Manuscripte, welche noch jetzt im Domschatze zu Hildesheim aufbewahrt werden, und nach unzweifelhaften Inschriften theils von Bernward selbst, theils für ihn geschrieben sind, haben höchstens im Auftrage der Farben Spuren der byzantinisirenden Richtung, schliessen sich aber in der Zeichnung der Figuren und im Style der Initialen noch ganz an die karolingische Zeit an.

Bernward's Bestrebungen standen nicht allein, namentlich wurden Metallarbeiten von grossem Umfange an mehreren Orten ausgeführt. Deutschland erlangte in diesem Kunstzweige auch im Auslande eine gewisse Berühmtheit *).

*) In der Schrift des Theophilus presbyter: Quidquid auri, argenti, cupri vel ferri lignorum lapidumve solers laudet Germania. In England rühmte man im elften Jahrhundert Metallarbeiten als „opere Teutonico" gefertigt. Vgl. Fiorillo, G. d. z. K. in Deutschland, II, 272, nota a.

Der Säulen, welche in Corvey schon am Ende des zehnten Jahrhunderts durch einen namentlich bezeichneten Künstler gegossen wurden, habe ich schon gedacht. Ebenso liess Erzbischof Willigis von Mainz († 1011) eine eherne Thüre von bedeutender Höhe, aber, wie die karolingische am Münster zu Aachen, ohne Bildwerk giessen. Um 1070 erhielt auch der Dom zu Augsburg eine eherne Flügelthüre, die jedoch nicht ein Ganzes, sondern aus einzelnen Tafeln zusammengesetzt ist, jede mit einer einzelnen Gruppe oder Figur, deren Beziehung und Gesammtinhalt räthselhaft scheint und um so schwerer zu entziffern ist, als sie wahrscheinlich nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zusammenhange angebracht sind, und sieben derselben völlige, vielleicht bei einer Reparatur und Vergrösserung der Thüre entstandene Wiederholungen bilden. Indessen wird man annehmen dürfen, dass sie, wie so viele der gleichzeitigen Denkmäler, den Kampf des Menschen mit der Sünde, seinen Sieg und die Erlösung in freilich abgerissenen Symbolen vergegenwärtigen sollen. Die Zeichnung ist leicht, nicht ohne Ausdruck, die Haltung der Figuren ziemlich bewegt. Byzantinischer Einfluss ist nicht zu erkennen, wohl aber findet sich, zwei Mal wiederholt, die antike Gestalt des Centauren *). Andere Erzarbeiten dieser Zeit sind der sogenannte Crodoaltar im vormaligen Dome zu Goslar, der Kaiserstuhl, der aus derselben Kirche in die Waffensammlung des Prinzen Karl von Preussen zu Berlin übergegangen ist, endlich die Grabplatte des Gegenkönigs Rudolph von Schwaben († 1080) im

*) Quaglio, Denkm. der Baukunst des M.-A. in Bayern, Taf. 9. Einzelne Figuren giebt Kugler, Kl. Schr. I, 150, in sehr charakteristischer Zeichnung; eine ausführliche kritische Geschichte dieses Kunstwerkes nebst einem Versuche der vollständigen Erklärung der Domprobst v. Allioli: Die Bronzethüre des Domes z. A., 1853.

Dome zu **Merseburg** *). Diese Werke lassen, im Vergleiche mit den Reliefs des Bernward, allerdings einen grösseren Einfluss des byzantinisirenden Styles erkennen, sie zeigen aber auch die Bedeutung und die Gränzen dieses Einflusses. Die Gestalt König Rudolph's, etwa zwei Drittel der Lebensgrösse, ist im königlichen Ornate, mit langer Tunica, kurzem Oberwams oder Harnisch und langem Mantel bekleidet, alles mit Andeutung reicher Stickereien; es ist zwar nicht die Tracht des Hofes von Konstantinopel, aber doch etwas ihr Aehnliches. Der Mantel fällt in vollen, strenggehaltenen, aber natürlichen, nicht übermässig gehäuften Falten. Der Kopf steht in ganz senkrechter Haltung auf dem Körper, das Gesicht bildet ein sehr regelmässiges, etwas spitzes Oval, die Züge sind bewegungslos, die grossen, weit geöffneten Augen starr, die Ohren fast in der Höhe des Auges stehend, der Bart ist sorgfältig angedeutet. Eine absichtliche Annäherung an byzantinischen Styl ist also nicht vorhanden, aber wohl eine entfernte Verwandtschaft mit demselben. Der naive rohe Naturalismus der Bernward'schen Reliefs ist verschwunden, ein Gefühl für Ordnung und Symmetrie macht sich auf Kosten der Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Formen geltend. Man scheint diese Strenge als eine Bedingung der höheren Kunst und als nothwendigen Ausdruck der Würde betrachtet zu haben. Wir sehen daher hier dieselben Motive, welche in der Miniaturmalerei mit der

*) Puttrich, Bd. I, Abth. 2, S. 19 und Bl. 8. Schon die Inschrift lässt kaum einen Zweifel, dass das Denkmal bald nach dem Tode des Königs gearbeitet war; man glaubt darin die Stimme eines Freundes zu hören, der loben, aber doch nichts sagen will, was Anstoss erregen möchte. Er wird „rex merito plorandus", eine „sacra victima" genannt; es wird versichert, dass er „consilio gladioque" ausgezeichnet gewesen, aber doch darauf hingewiesen, dass seine Eigenschaften für friedlichere Zeiten bestimmt gewesen.

Aufnahme byzantinischer Technik in Verbindung zu stehen scheinen, ohne solche Beziehung und in einem, von byzantinischem Einflusse ganz unabhängigen Kunstzweige. Ein anderes Werk des Erzgusses in Sachsen, die als Träger eines Kandelabers dienende Statue eines Betenden oder Büssenden im Dome zu Erfurt *), zeigt eine sehr ähnliche Behandlung, wird daher ungefähr gleichzeitig sein, und mag, da Metallarbeiten so selten der Zerstörung entgehen, den Beweis unterstützen, dass sie in den sächsischen Gegenden nicht selten waren.

Um dieselbe Zeit entwickelte sich jene Schule von Metallarbeitern in der Gegend von Dinant an der Maas, also auf der Gränze des französischen und deutschen Sprachgebietes, im Wallonenlande, welche, wie ich schon erwähnt habe, so berühmt wurde, dass man die Künstler dieser Art im nördlichen Frankreich noch lange schlechtweg Dinandiers nannte. Auch hier ist sehr Weniges erhalten, indessen ist darunter ein ausgezeichnetes Werk, dessen auffallend frühes Datum in, wie es scheint, unwidersprechlicher Weise festgestellt ist, nämlich das Taufbecken, welches sich jetzt in der Bartholomäuskirche zu Lüttich befindet, und im Jahre 1112 oder wenig später auf Bestellung des Abtes Helinus für das Kloster

*) Puttrich (S. 12 des Heftes Erfurt) giebt die Inschrift und den Namen des Stifters nicht richtig an. Sie lautet: Wolframus. — Ora pro nobis Sca Dei genitrix. — Hiltiburc. — Ut digni officiamus gratia Dei, nennt also zwei Personen, die, wie es auf Denkmälern des Mittelalters häufig vorkommt, jeder sich mit einem frommen Spruche empfehlen. Ob sie nur Stifter, oder beide, oder einer, bei der Arbeit selbst thätig waren, muss dahingestellt bleiben. Interessant ist das Kostüm; ein Wams mit einer Borte und eingenäheten Aermeln, die Haare in Streifen. Das Alter lässt sich freilich nicht mit Gewissheit bestimmen, indessen spricht die Behandlung des Kopfes für Gleichzeitigkeit mit der Grabplatte des Rudolph.

Orval durch Lambert Patras von Dinant gegossen ist *). Hier finden wir zum ersten Male in der Anordnung symbolische Zahlen und Beziehungen durchgeführt, aber allerdings noch einfacher, als sie in der späteren Epoche zu sein pflegen. Das Becken selbst ist rund und ruht auf zwölf Stieren, mit deutlicher Hinweisung auf das eherne Meer im Vorhofe des Salomonischen Tempels, und mit Anspielung auf die Apostel. An der Rundung des Beckens sind dann fünf Darstellungen angebracht, zuerst Johannes, den Juden Busse predigend, dann derselbe die Zöllner taufend, ferner die Taufe Christi, darauf die des Hauptmannes Cornelius, endlich Johannes der Evangelist, welcher der Legende zufolge den Craton, einen Philosophen von Ephesus, bekehrt. Dies Alles wird durch Beischriften ausser Zweifel gesetzt. Der Styl der Arbeit ist überraschend gut, die Haltung der Figuren natürlich und ungezwungen, die Bewegungen sind edel, die Gewänder einfach und ohne Ueberladung mit Falten, die Krieger in voller Rüstung des zwölften Jahrhunderts, die Juden mit der bekannten spitzen Mütze dargestellt; wir würden ohne jene bestimmte Nachricht das Werk etwa fünfzig Jahre später gesetzt haben. Man sieht, dass in einzelnen Fällen und bei begabten Mei-

*) Didron, Annales archéol. Vol. V, p. 21 ff. Den Namen des Künstlers giebt zwar erst ein Chronist des vierzehnten Jahrhunderts (Jean d'Outremer) an; er mag daher bezweifelt werden, wie er denn auch in der That bedenklich klingt. Dagegen wird die Bestellung durch den im Jahre 1112 fungirenden Abt Helinus in einer der Zeit nach sehr nahestehenden Chronik (Aegidii Aureae vallis Chron. bei Chapeauville, Historia Pontificum Tungrensium, Vol. II, p. 50), und zwar mit einer so genauen Beschreibung der dargestellten Gegenstände erzählt, dass an der Identität nicht zu zweifeln ist. Die Legende der Bekehrung des Craton findet sich in der Legenda aurea Cap. IX, de Scto Johanne ap. et evang. in der Ausgabe von Grässe S. 57. Eine nähere Beschreibung der Darstellungen in meinen niederl. Briefen S. 533. Abbildungen bei Didron a. a. O.

stern auch jetzt noch eine wohlthätige Rückwirkung antiken Styles, ohne byzantinisirende Erstarrung, sich erhielt.

Werke der Sculptur in Holz, Stein und Stuck, welche man dem elften Jahrhundert zuschreiben könnte, sind überaus selten. Sie zeigen zum Theil den Einfluss der byzantinisirenden Zeichnung der Miniaturen, daneben aber doch mehr rohe und naturalistische Züge, vielleicht weil die Arbeit in diesen werthloseren oder derberen Stoffen weniger gelehrten Händen überlassen blieb. Unter den Arbeiten in Holz ist besonders die Thüre an St. Maria im Kapitol in Köln zu nennen, welche in sehr zierlich geschnitzter Einrahmung eine Reihe von Feldern mit Darstellungen aus der evangelischen Geschichte enthält *). Die Figuren sind kurz, die Bewegungen und Motive ziemlich roh und unbeholfen, doch nicht ohne Naivetät. Die Bildwerke in Stein sind bald überaus steif und strenge, bald mehr derb und roh, jene mit übermässig langen, diese mit sehr kurz gehaltenen Gestalten. Zu der ersten Gattung gehören drei Reliefifiguren in der Vorhalle der Klosterkirche St. Emmeran in Regensburg, Christus nebst den heiligen Dionysius und Emmeran darstellend; lebensgross, den Obertheil des Körpers vorgebeugt, die Füsse zusammengeschlossen, das Gewand in engen Falten an den Körper anschliessend, erinnern sie an ägyptische Mumien. Eine gleichzeitige Beischrift nennt den Abt Reginward als den Stifter des Werkes und ergiebt somit, da dieser von 1049 bis 1064 dem Kloster vorstand, die Zeit der Entstehung **). Sehr viel roher sind dagegen die Reliefs des Taufbeckens

*) Boisserée, Denkm. der Bauk. am Niederrhein, Taf. 9; die Abbildung giebt indessen die derben Züge des Originals nicht genügend wieder.

**) Vgl. v. Quast im Deutschen Kunstbl. 1852, S. 174, und Waagen, K. und K. W. in Deutschland, II, S. 109.

in der Schlosskirche zu **Mousson**, unfern **Nancy**, welche wahrscheinlich der im Jahre 1085 vollendeten Kirche gleichzeitig sind. Das Becken selbst hat die Form eines sphärischen Vierecks, dessen vier convexe Seiten durch Säulen getrennt sind; die Reliefs geben aus dem Leben Johannes des Täufers die Predigt, die Taufe des Volkes und die Christi, und eine durch einen Bischof vollzogene Taufe *). Noch roher sind endlich die Reliefs an dem Portal des Pfarrhofes in **Remagen**.

Mit dem zwölften Jahrhundert begann auch die Sculptur bessere Formen und einen geregelteren Styl anzunehmen. Sie zeigt nun meistens eine geradlinige Strenge der Zeichnung und eine Gewandbehandlung, welche dem Style der byzantinisirenden Miniaturen sich nähert, aber offenbar nicht von denselben entlehnt, sondern selbstständig durch die vorgeschrittene Ausbildung des architektonischen Sinnes entstanden ist. Denn mit dieser Strenge verbindet sich hier ein selbstständiger, kräftiger Ausdruck, der von der preciösen und zahmen Haltung jener Malereien weit abweicht.

Das grösseste und älteste Bildwerk dieser Art ist das berühmte Relief der Kreuzabnahme an den **Egstersteinen** bei Horn im Fürstenthum Lippe, das, früher nur durch unvollkommene Abbildungen bekannt, für älter gehalten und den karolingischen Zeiten zugeschrieben wurde **), nach den neuesten Forschungen aber erst in diese Epoche, und

*) Abbildungen bei Grille de Beuzelin, Statistique monumentale des Arrondissements de Nancy et de Toul., Paris 1837, Taf. 12. Bemerkenswerth ist, dass die Täuflinge (mit Ausnahme Christi, der im Jordan steht) sich in einer **hölzernen** Bütte befinden, wie dies die herumgelegten Reifen deutlich zeigen. Die Tracht eines Kriegers im Kettenharnisch, mit spitzem Helm und Nasale und dreieckigem Schilde, gleicht ganz der auf der Tapisserie von Bayeux, und deutet mithin auch auf die Spätzeit des elften Jahrhunderts.

**) Wie auch von mir Band III, S. 509 geschehen ist, bevor ich das Denkmal selbst gesehen hatte.

zwar gegen 1115, fällt *). Es ist eine grossartige Composition, ernst und strenge, aber zugleich kräftig und würdig, mit sehr eigenthümlichen und wirksamen Motiven. Die übermässige Länge einiger Gestalten, namentlich des Christus, die herkömmliche Darstellung der Sonne und des Mondes in Medaillons neben dem Kreuze, die etwas langgezogenen Gesichtszüge des Heilandes, die strengen regelmässigen Falten der Gewandung sind auch hier byzantinisirend; aber die Bewegungen, wenn auch zum Theil gewaltsam, durchweg kräftig und bezeichnend, die Motive neu und empfunden, selbst der geradlinig fallende Faltenwurf ist eigenthümlich und dem Körper wohl entsprechend, und in der weichen Haltung des weinenden Knaben, der die Sonne repräsentirt, lässt sich sogar noch eine Spur antiken Geistes erkennen **).

*) Vgl. Massmann, der Egsterstein in Westphalen, Weimar 1846, und die begleitende vortreffliche Zeichnung des Bildhauers Bandel. Im Wesentlichen übereinstimmend ist die empfehlenswerthe Schrift von Dr. Giefers, die Egstersteine, Paderborn 1851. Die Jahrszahl 1115 findet sich nicht am Relief, sondern im Inneren der in den Felsen gehauenen Kapelle, und enthält wahrscheinlich das Jahr der Einweihung. Jedenfalls wird die Kapelle, da die Egstersteine erst 1093 an das Kloster Abdinghof gelangten, erst nach diesem Jahre hergestellt sein. Endlich lässt der Styl des Bildwerkes selbst, bei Berücksichtigung der ungewöhnlich grossen Dimension, der bewegten Haltung und der Schwierigkeit der Ausführung am Felsen, auf keine frühere Zeit schliessen.

**) Interessant und zweifelhaft ist die Frage nach der Bedeutung der Gestalt mit den Zügen des Heilandes, dem kreuzförmigen Nimbus und der Siegesfahne des Auferstandenen, welche über dem Kreuzesarme in halber Figur aufsteigt und die segnende Hand herabhält, und in deren Armen man überdies eine Kindesgestalt zu erblicken glaubt. Die Meisten erklären sie als die Gestalt Gottes des Vaters, welcher die Seele des Heilandes trägt, zur Versinnlichung der Worte: Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist, während ein neuerer Beschreiber, der Maler Michaelis, in einer mir nicht zu Gesicht gekommenen und nur durch die Entgegnung im Organ für christliche Kunst 1854, Nro. 6 bis 8, bekannt gewordenen Schrift dies bestreitet, und darin den auf-

Sehr viel geringer, obgleich der Zeit nach nahestehend, sind die Reliefs des Taufsteins zu Freckenhorst in Westphalen, welcher die Inschrift über die im Jahre 1129 erfolgte Weihe der Kirche enthält, und also wahrscheinlich gleich darauf entstanden ist *). Nicht datirt, aber aus nicht viel späterer Zeit stammend, sind mehrere Reliefs in den Bogenfeldern der Portale. So am Dome zu Mainz über den Thüren des Willigis, wahrscheinlich vom Jahre 1135 **), an St. Cäcilia und an St. Pantaleon in Köln (das letzte jetzt im Museum dieser Stadt), an der Godehardskirche in Hildesheim, an einer Seitenhalle des Domes zu Soest, und endlich an zwei Thüren der Kirche zu Erwitte in Westphalen ***). In ihnen allen ist dieselbe

erstandenen Heiland sieht, welcher die durch sein Leiden und Auferstehen erlöste menschliche Seele emporführt. Beide Erklärungen sind schwer anzunehmen. Es widerstrebt nicht bloss dem apostolischen Dogma (wie Michaelis meint), sondern geradezu dem christlichen Gefühle, die Seele des Heilandes, der in seiner Gestalt aufersteht, zum Himmel fährt, und zur Rechten Gottes sitzt, wie die anderer Sterblicher von dem Leibe zu sondern, sie in der Kindesgestalt darzustellen, und nicht aus eigener Kraft, sondern auf des Vaters Arm aufsteigen zu lassen. Es ist aber ebensowenig der Geistesrichtung des Mittelalters entsprechend, das Abstractum der erlösten Menschheit und zwar in Kindesgestalt darzustellen. Ich gestehe, dass mir bei eigener Anschauung der zerstörten Stelle des Reliefs zweifelhaft ist, ob die (allerdings in Bandels Zeichnung bei Massmann sehr deutlich, in der, dem Organ für christliche Kunst beigegebenen, aber nicht erkennbaren) Kindesgestalt wirklich vorhanden gewesen ist. War dies nicht der Fall, so würde es nicht auffallen, wenn der spätere Moment der Auferstehung oder Himmelfahrt zugleich mit der Kreuzigung dargestellt wäre.

*) Lübke a. a. O. S. 372, wo auch einige andere, muthmaasslich gleichzeitige westphälische Sculpturen genannt sind.

**) Wenigstens ist die auf die Thüren gesetzte Inschrift von diesem Jahre, und daher muthmaasslich der Bau des Portals aus derselben Zeit. S. Müller, Beiträge, Heft 1, Taf. 3.

***) Das eine derselben, Christus zwischen den Zeichen des Johannes und Matheus, ist roh und steif, anscheinend auch von späterer Hand schlecht hergestellt, das andere, der Erzengel Michael den Dra-

typische Strenge, aber auch dieselbe Energie der Formen, wie auf den Reliefs der Egstersteine. Anderen Styles sind dagegen die Figuren am Aeusseren der Vorhalle des Domes zu Goslar, sie sind allzukurz, mit starren Zügen, aber eher roh gehalten, mit einfacher, an die Antike erinnernder Gewandung. Dennoch werden sie, wie die reiche, ornamentale Decoration der Säulen dieses Vorbaues anzeigt, erst im zweiten Viertel des zwölften Jahrhunderts entstanden sein *). Auch mehrere vereinzelte Steinarbeiten mögen in diese Zeit gehören; so namentlich das angebliche Denkmal der Plectrudis am Aeusseren des Chores von S. Maria im Kapitol zu Köln **), ein Relief mit sechs Aposteln in der Krypta des Münsters zu Basel ***), und endlich das Taufbecken, ehemals in der Neumarktskirche, jetzt im Dome zu Merseburg †). An diesem letzten sind die Gestalten der Propheten, welche hier (wie es auch sonst vorkommt) die Apostel auf ihren Schultern tragen, mit einer zwiefachen Tunica bekleidet, welche an byzantinische Tracht erinnert, aber wohl absichtlich gewählt ist, um den orientalischen Charakter der Propheten im Gegensatze gegen die mehr römische Tracht der Apostel anzudeuten. Es ist dies übrigens die roheste unter den angeführten Arbeiten, und möglicherweise etwas früherer Entstehung.

An diese vereinzelten Bildwerke schliesst sich eine Reihe von anderen, theils in Stein, theils in Stuck ausgeführten

chen niederstechend, dagegen wirklich grossartig; die Abbildung, welche Massmann a. a. O. S. 46 nach Rauchs Zeichnung giebt, ist weniger strenge, als das Original, hat aber die Haltung sehr treu wiedergegeben.

*) Abbildungen in Gladbach's Fortsetzung von Moller's Denkmälern.

**) Boisserée a. a. O. Taf. 8.

***) S. eine Abbildung in (Burkhardt) Beschreibung der Münsterkirche zu Basel. Basel 1842.

†) Puttrich a. a. O. Taf. 4.

an, welche im Inneren der Kirchen an den Wänden derselben oder an der Brustwehr des Chores angebracht sind, und am meisten in den sächsischen Gegenden vorkommen. Hier tritt nun schon eine nähere Einwirkung der Architektur ein, indem diese Gestalten oder Gruppen bald mit, bald ohne besondere Einrahmung stets mit einer rhythmischen Wiederkehr an bestimmten Stellen des Baues angebracht sind, und mithin der Wirkung desselben entsprechen mussten. Das leisten sie denn auch in der That. Die Zeichnung der Figuren ist allerdings noch sehr unvollkommen; der Körper ist oft zu kurz, das Gesicht im Kinn und in der Nase fast rechtwinkelig heraustretend, die Augen sind allzutiefliegend, die Ohren zu klein und unrichtig gestellt, die Bewegungen eckig und gespreizt, die Falten der Gewänder geradlinig und streng symmetrisch. Aber alle diese Mängel, welche uns in genauen Nachzeichnungen oder beim Anblick vereinzelter Gypsabgüsse *) schroff und verletzend entgegentreten, werden, wenn man diese Bildwerke an ihrer ursprünglichen Stelle sieht, kaum bemerkt, oder doch durch den architektonischen Zusammenhang mit dem Gebäude selbst bedeutend gemildert. Wir empfinden hier nur den Eindruck kirchlicher Feierlichkeit, strengen Ernstes, ruhiger Kraft. Die ältesten unter diesen Bildwerken scheinen die Stuckreliefs in der Klosterkirche zu **Westergröningen** bei Halberstadt, Christus und die Apostel darstellend **), zu sein. Daran reihen sich ähnliche, aber bereits weicher behandelte Gestalten an den Chorbrüstungen in der Liebfrauenkirche zu **Halberstadt** und in **Hamersleben**, und die grossen Reliefs stehender Heiligen an den Wänden der Michaeliskirche zu **Hildes-**

*) Z. B. an denen der grossen Wandreliefs aus der Michaeliskirche in Hildesheim, die sich im Museum zu Berlin befinden.

**) Kugler, die Schlosskirche zu Quedlinburg, S. 103.

heim. In allen diesen Fällen sind ruhig stehende oder sitzende Figuren gegeben; in der Klosterkirche zu Hecklingen sind aber in den Zwickeln der Scheidbögen schwebende Engel *) angebracht, und bei dieser schwierigeren Aufgabe wird es besonders klar, wie die architektonische Bestimmung dieser Figuren den Bildner leitete, ihn in mancher Beziehung beschränkte, zugleich aber auch ihm ein günstiges Stylgesetz gab. Die Engel, obgleich in Bewegung und Haltung verschieden, sind alle mit weit ausgebreiteten, völlig symmetrisch gehaltenen und conventionell gezeichneten Flügeln dargestellt, und dadurch dem ihnen angewiesenen Raume, der, unten schmal, sich oben, vermöge der Biegung der Scheidbögen, nach beiden Seiten hin erweitert, vollkommen entsprechend. Die Gewänder sind mehr oder weniger flatternd und von grosser Mannigfaltigkeit der Motive, aber meistens symmetrisch gehalten, die Falten noch sehr strenge, aber doch der natürlichen Gestalt entsprechend, die Köpfe grossartig und nicht ohne Schönheitsgefühl. So schwebt diese ernste Schaar in feierlichem Fluge über der Kirche, und giebt derselben die schönste, in diesem Style erreichbare plastische Ausstattung.

Im nördlichen Frankreich und in England zeigt sich geringe Neigung zu eigentlicher Plastik, sie kommt nur, und auch dies selten, in Bogenfeldern der Portale, häufiger an den Köpfen oder Thiergestalten, welche als Consolen das Gesims stützen, vor, und ist überall sehr schwach und roh. In England giebt es zwar einige sehr alte Taufsteine, welche mit figurenreichen Reliefs bedeckt sind, aber die Sculptur ist auch hier völlig barbarisch und fast kindisch,

*) Puttrich a. a. O. Taf. 31 bis 33. Die nothwendige Verbindung dieser Gestalten mit dem Gebäude macht es wahrscheinlich, dass sie noch in diese Epoche gehören, auch scheinen sie ihrem Style nach älter, als die in der folgenden anzugebenden sächsischen Sculpturen.

und selbst die unbehülfliche Form, gewöhnlich das Becken ein schwerer viereckiger Klotz, von einem runden Stamme in der Mitte und von vier Säulen auf den Ecken getragen, zeigt den Mangel plastischen Sinnes *). Werke des Erzgusses in diesen Gegenden sind nicht bekannt.

Anders verhält es sich mit dem südlichen Frankreich, wo die antike Ornamentik der Gebäude die Steinarbeiter in Uebung erhielt, und ihnen die nöthige Handfertigkeit gab, um sich auch in bedeutungsvolleren Gestalten zu versuchen, wo überdies die Anschauung antiker Kunst und die lebendigere Phantasie des Südens der plastischen Neigung zu Statten kamen. Daher finden wir an den breiten, fast wie für solche Ausstattung leer gelassenen Wänden der südlichen Kirchen und Kreuzgänge sehr bedeutende Sculpturen, allerdings nicht Werke einer wohlausgebildeten Schule, vielmehr oft mit Härten und ungeheuerlichen Formen vermischt, aber doch auch wieder mit Anklängen einer strengen Schönheit, die im höchsten Grade überrascht.

Die ältesten solcher Sculpturen, die wir kennen, sind die im Kloster Moissac am Tarn, nordwestlich von Toulouse, zufolge einer mit ihnen verbundenen Inschrift um das Jahr 1100 durch den Abt Ansquilinus gestiftet. Unter diesem Abt nahm die Kunst einen, wie es scheint, schon damals bemerkten Aufschwung, da eine Nachricht erzählt, dass er in der Kirche ein Bild des Gekreuzigten habe aufstellen lassen, welches so schön gewesen, dass es nicht durch menschliche, sondern durch göttliche Kunst gemacht

*) Beispiele von Taufsteinen dieser Art bei Britton Arch. Ant. Vol. V, und im Glossary III, 34. Der kostbarste derselben ist der zu Winchester, indem er aus schwarzem Marmor besteht, die Reliefs sind aber nicht minder barbarisch.

schien *). Dies besitzen wir nun freilich nicht mehr, wohl aber am Kreuzgange und an der Vorhalle höchst bedeutende Arbeiten. Die Kapitäle des Kreuzganges geben nämlich einen Auszug aus der heiligen Geschichte, Adam und Eva, den Tod Abels, die Arche Noah, Daniel in der Löwengrube, die Geburt Christi und die Anbetung der Hirten und Könige, die Parabel vom reichen Manne, dann die Geschichte verschiedener Märtyrer, und endlich eine Darstellung von Ungeheuern mit der Inschrift: Gog et Magog et serpens anticus qui est Diabolus. Nicht nur dieser Inhalt ist merkwürdig, sondern auch der Umstand, dass die ganze Reihenfolge dieser Kapitäle, welche nur zwei der vier Seiten des Kreuzganges einnimmt, auf den beiden anderen Seiten genau copirt ist, eine Naivetät, die zugleich deshalb bemerkenswerth ist, weil sie es wahrscheinlich macht, dass diese Sculpturen, nicht, wie es sonst in dieser Epoche geschah, an Ort und Stelle, sondern in der Werkstätte und vor der Aufstellung der ersten Reihe dieser Kapitäle gearbeitet sind. Ausserdem enthält der Kreuzgang an seinen Pfeilern die Gestalten von Heiligen, in weissem Marmor und lebensgrossem Relief, zwar mit roher Bildung des Kopfes, aber mit wohlverstandener Gewandung. Bekannter und wegen ihrer Gegenstände viel besprochen sind die Sculpturen an den beiden Wänden der zum Portale der Kirche führenden Vorhalle. Sie geben auf der rechten Seite vier weibliche Figuren, wie man annimmt, die Kardinaltugenden, darüber eine Reihe von Scenen aus der Jugendgeschichte Christi, auf der linken Seite dagegen die beiden gemeinsten Todsünden, Geiz und Wollust, jener durch einen greisen Mann repräsentirt, der den vollen

*) Wenigstens erzählen so die nebst der Inschrift des Kreuzganges bereits oben S. 303 citirten Annal. Ord. S. Bened. Einige Abbildungen sind in der Voyage dans l'anc. France gegeben.

Geldsack gegen die Brust drückt, aber auch schon von einem zottigen und gehörnten Teufel gepackt wird, diese durch ein nacktes, von Schlangen umwundenes und gemartertes Weib. Der Tod des Geizigen und wiederum die Parabel vom reichen Manne, der den armen Lazarus in Abrahams Schoosse sieht, und endlich die Hölle mit ihren Martern, geben dann die unzweideutige Auslegung und vollenden die Busspredigt, welche die frommen Bildner bezweckten. Räthselhafter ist es, wenn dann weiter an den Pfosten des Portals neben den Fürsten der Apostel und zwei Propheten drei Paare aufrechtstehender Löwinnen dargestellt sind, die mit offenem Rachen und vorgestreckter Zunge kampfbereit einander die Vordertatzen auf die Schultern legen. Besonders diese Thiergestalten, dann aber auch jene erwähnten Reliefs, werden als ausserordentlich schön und bedeutend geschildert. Das Relief ist weit ausladend, die Ausführung dreist und sicher, die Darstellung zwar gewaltsam und hart, aber in ihrer allerdings fast grausamen Energie von überraschender Wahrheit. Das Bogenfeld enthält die Darstellung des Heilandes mit den vier Evangelisten und den vierundzwanzig Alten der Apokalypse, aber in schwächerem Relief und roherer, geistloser Arbeit, so dass man, besonders da auch die untere Architektur zu diesem oberen Theile im Missverhältnisse steht, vermuthet hat, dass dieser Theil schon unter dem Vorgänger des Ansquilinus, dem Abte Durandus, der die Vorhalle baute, entstanden sei. Jedenfalls giebt diese Verschiedenheit den Beweis eines um diese Zeit eingetretenen Aufschwunges der Plastik in dieser Gegend, der vielleicht durch die besondere Begabung eines hier wirkenden Künstlers entstand, und daher nicht bleibend war.

Bedeutender noch sind die Sculpturen an der Façade von St. Gilles in der Provence, von der ich in architek-

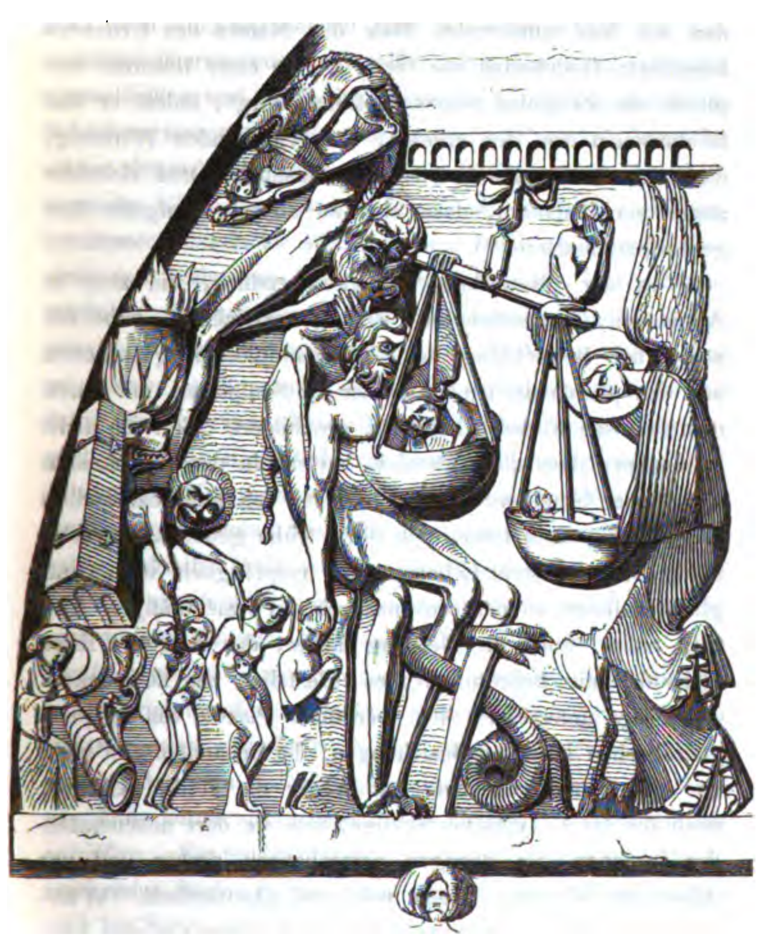
tonischer Beziehung schon gesprochen habe. Sie gehören, da der Bau 1116 begonnen war, wahrscheinlich noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts an. Die Plastik ist hier so verschwenderisch angebracht, dass man, nach dem Ausdrucke Mérimée's, zehn prachtvolle Gebäude damit schmücken könnte. Sie zeigt aber auch eine überraschende Feinheit des Meissels. Die grösseren Figuren sind zwar von sehr strengem, fast hartem Ausdruck, die Gewänder mit feinen, parallelen Falten, mit Stickereien und nachgeahmten Edelsteinen überhäuft, in den kleineren Reliefgestalten dagegen entwickelt sich schon freieres Leben und feinerer Formensinn *). Die Façade von St. Trophime in Arles ist mit ähnlichen Arbeiten geschmückt, die etwas später, jedenfalls aber nicht weit über die Mitte des Jahrhunderts (wie man annimmt 1154) zu setzen sind. Nicht viel jünger, als jene Portalsculpturen von Moissac und St. Gilles, sind einige nicht minder bedeutende plastische Arbeiten in Burgund. In der grossen Klosterkirche von Vezelay bei Avallon sind fast alle Kapitäle des Schiffes mit sehr interessantem Bildwerk, historischen oder phantastischen, meist drohenden Inhalts bedeckt. Bedeutender, als diese kleineren Arbeiten, ist das Relief des Bogenfeldes an dem westlichen, jetzt von der später errichteten Vorhalle umschlossenen Portale, nebst der daran angebrachten kolossalen, sehr streng gehaltenen, aber imponirenden Statue Johannes des Täufers **). Auch hier finden wir im Wesentlichen den-

*) Eine sehr gelungene Abbildung in der Voyage dans l'anc. France, eine kleinere in Chapuy moy. age monum.

**) Das Portal möchte neuer sein, als die etwas roheren Sculpturen der Kapitäle, so dass diese bei dem Bau nach dem Brande von 1120, jene um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein mögen. Die Gruppen der Reliefs am Portale zählt Mérimée (Notes d'un voy. dans le midi p. 450) auf. Eine Abbildung des Bogenfeldes im Bulletin monumental XIII, 117.

selben Styl, dieselbe Feinheit der Ausführung, aber einen strengeren Geist, der den Reichthum des Schmuckes jener südlichen Arbeiten verschmäht. Endlich gehört auch dieser burgundischen Schule ein Bildwerk an, welches, gegen 1150 entstanden, wohl das bedeutendste dieser Zeit sein möchte, das erst vor wenigen Jahren von dem Bewurf wieder befreite Bogenfeld des Portals an der Kathedrale von Autun. Es enthält die so oft wiederholte Darstellung des jüngsten Gerichts, und zwar völlig im herben Style dieser Zeit, mit übermässig schlanken, meist neun bis zehn Kopflängen haltenden Figuren, mit den strengen gehäuften Falten, aber zugleich mit einer Grossartigkeit, mit einer Lebendigkeit und Kühnheit der Bewegung, und in den schauerlichen, dantesken Scenen der Verdammniss mit einer Wahrheit der Motive, die uns recht anschaulich zeigt, wohin dieser Styl strebte und welcher Kraft und Wirkung er fähig war.

Das beigefügte Fragment giebt eine schwache Anschauung des Styles. Engel und Teufel sind kolossal, Menschen in kleiner Dimension. Unten sehen wir einen Engel, der mit der Posaune zur Auferstehung ruft; gleich über ihm ergreift aber ein Teufel mit seinen Zangen einige der eben Auferstandenen, unter denen ein Weib durch den Schlangenbiss an ihrer Brust schon die Strafe der Wollust empfindet. Weiter oben eine complicirte Gruppe gegenseitig sich unterstützender Teufel. Der grösseste von ihnen erfüllt ein dreifaches Geschäft, indem er mit der Rechten einen armen Sünder, der bald auf die Wagschale kommen soll, festhält, mit der Linken den, der sich darin befindet, überwacht, und mit dem Rücken einen Satan trägt, der mit Anstrengung das Feuer anfacht, in welches oben ein thierköpfiger Teufel einen gekrönten Verbrecher hineinstürzt. Während dessen bewahrt ein Engel den Gerechten in der



Kathedrale von Autun.

sinkenden Schale, dessen Seele dann oben schon zum Himmel aufsteigt, aber voller Mitleid sich die Ohren zuhält, in die das Geschrei der Verdammten eindringt. Alles ist verständlich und kräftig ausgedrückt, wir sehen das diabolische Lachen und die eifrige Arbeit der Teufel, die Angst der Verdammten, die Milde des Engels. Auch fin-

den wir hier zum ersten Male den Namen des Urhebers beigefügt: Gislebertus me fecit, der in einer Inschrift zugleich ein Zeugniss seines Gefühls ablegt, indem er das Bewusstsein von der ernsten, tief ergreifenden Wirkung, die seine Arbeit ausüben musste, ausspricht und vielleicht sogar ein Bedauern, dass eine so strenge Aufgabe ihm geworden, andeutet *).

Von der plastischen Thätigkeit endlich, die sich in Aquitanien, namentlich im Poitou, entwickelte, habe ich schon bei Betrachtung des Architektonischen gesprochen und den phantastischen Charakter der Sculpturen, mit denen man hier die Façaden bedeckte, geschildert. Es kann nicht befremden, dass diese Provinz, welche in den Schicksalen und in der Sinnesweise so Vieles mit den südfranzösischen Gegenden gemein hatte, wie diese frühe gebildet, gewerbthätig, für feineren Lebensgenuss empfänglich war, und gleich anfangs an der provenzalischen Poesie thätigen Antheil nahm, auch die Neigung theilte, das Aeussere ihrer Gebäude mit bedeutungsvollen Gestalten zu schmücken. Allerdings unterschied sich aber diese Plastik von der provenzalischen in vielen Beziehungen; die Behandlung ist nicht so sauber und vollendet, hat weder die antike Klarheit, noch die starre typische Strenge, wie sie dort nebeneinander bestehen, ist dagegen naturalistisch derber und vor Allem im höchsten Grade wild und phantastisch. Während dort die architektonischen Linien übersichtliche Eintheilungen geben, zwischen denen die statuarischen Gestalten in bestimmt begränztem Raume stehen, gleicht die Plastik hier der dichten Vegetation eines Urwaldes, welche

*) Vergl. die Inschrift oben S. 40. Eine vortreffliche Abbildung in du Somérard l'art au moyen age. Album, Série 3, aus welcher das hierneben abgedruckte Fragment (mit Benutzung von Caumont's Bull. mon. XVI, p. 605) entlehnt ist.

mit ihren Rankengewinden auch die festen Theile der Architektur überwuchert, und selbst die zahlreich eingestreuten menschlichen und thierischen Gestalten mit geheimnissvollem Schatten umgiebt. Die burgundische Plastik, ihrerseits schon abweichend von der provenzalischen, hatte das dramatische Element schärfer betont, und war dahin gelangt, bestimmte historische Momente, wie etwa das jüngste Gericht, an geeigneter Stelle ausführlich, aber klar zu entwickeln. An den Façaden der aquitanischen Bauten dagegen löset sich der Gedanke zu einer Arabeske auf, in der es schwer wird, den Zusammenhang zu fassen, welche dafür aber mit ihren Dunkelheiten die Phantasie mächtig anregt. An der Kathedrale von Angoulême erkennen wir, dass die in Medaillons und anderen vereinzelten Wandfeldern zerstreuten Gestalten die Darstellung des jüngsten Gerichts geben. An N. D. la grande zu Poitiers waren, wie es scheint, ursprünglich nur Christus mit den zwölf Aposteln und andere Heilige reihenweise aufgestellt, aber so, dass die Menge der Ungeheuer und phantastischen Gebilde, die sich in den Rankenornamenten regen, die Aufmerksamkeit auf sich zog und die Phantasie spannte. An den meisten anderen Façaden dieser Gegend ist die Bedeutung des Dargestellten kaum zu errathen, keineswegs mit Sicherheit zu entziffern. Es ist auffallend, dass neben diesem wildphantastischen Style in derselben Gegend die Wandgemälde von St. Savin mit ihren typisch strengen und einfach gehaltenen, scharf gezeichneten und mit zierlicher Feierlichkeit einherschreitenden Gestalten entstehen konnten. Indessen nöthigt dies noch nicht zur Annahme eines auswärtigen Ursprungs dieser Malereien, vielmehr ist es auch ohne solche denkbar, dass sich durch den Einfluss und die Eigenthümlichkeit eines begabten Lehrers in der Klosterschule eine abweichende Richtung ausgebildet haben konnte. Eine

ähnliche, wie wohl minder starke Differenz zwischen der Sculptur und Malerei finden wir in dieser Epoche auch in anderen Gegenden. Die Sculptur war überall derber, volksthümlicher, durch den architektonischen Typus der Provinz bestimmt, die Malerei mehr ein Gegenstand gelehrter Reflexion, und daher von einzelnen Individuen abhängig. Gerade wegen der Unbestimmtheit der allgemeinen Principien gingen aber individuelle Richtungen leicht sehr weit auseinander. An den Miniaturen können wir dies nachweisen, welche oft, obgleich aus derselben Gegend stammend, weit von einander divergiren, und was in dieser bekannteren Kunst stattfand, wird auch in der Wandmalerei nicht ausgeblieben sein. Dazu kam denn noch, dass die Sculptur im Poitou durch das phantastische Element der Architektur und durch die Oeffentlichkeit, für welche der Façadenschmuck bestimmt war, auf eine, der strengeren Richtung der Malerei entgegengesetzte Bahn geleitet wurde.

Dies führt mich sogleich in die allgemeinen Betrachtungen ein, zu welchen die Leistungen dieser Epoche in den darstellenden Künsten Veranlassung geben. Ungeachtet der so eben bemerkten Abhängigkeit der Sculptur von dem Baustyle finden wir in den darstellenden Künsten der verschiedenen Länder dennoch eine grössere Uebereinstimmung, als in der Architektur. Sie gehen überall mehr oder weniger von denselben Voraussetzungen aus, sie spalten sich nicht in so viele charakteristisch verschiedene Schulen, das geographische Element hat nur einen unbedeutenden Einfluss, die Abweichungen sind mehr geistiger und persönlicher Natur. Der Zusammenhang der Nationen ist daher hier ein engerer, als in der Baukunst, die Wechselwirkung, welche sie auf einander ausüben, viel stärker, und die Gesammtheit ihrer Leistungen lässt sehr deutlich den gemeinsamen Entwickelungsgang erkennen. Es handelte sich

dabei, wie schon gesagt, um ein Zwiefaches, theils um die Entdeckung oder Begründung neuer Stylprincipien, theils um Befreiung von der Uebermacht des überlieferten antiken Typus. Den kühnsten Schritt hatten jene irischen Künstler gethan, welche in ihren Miniaturen das Princip einer malerischen Harmonie von Farben und Formen in sehr abstracter, aber entschiedener Weise geltend machten, und dabei die naturalistischen Anforderungen und die Reminiscenzen der überlieferten Kunst gleichmässig beseitigten. Aber auch das erneuerte Studium antiker Formen, welches nun, von Deutschland ausgehend, angeregt durch jene irische Kunst, aber auch in Abwehr derselben, begann, diente nur, die Herrschaft dieses antiken Styles zu brechen, indem es denselben nicht mehr, wie in altchristlicher Zeit, ohne Weiteres als die natürliche und einzig mögliche Darstellungsweise, sondern als ein freiwillig und mit Bewusstsein gewähltes Ausdrucksmittel gebrauchte. Die antike Kunst wurde dadurch schon in einem Gegensatze gegen das einheimische Gefühl aufgefasst, und diesem somit wenigstens die Möglichkeit zu selbstständigen Aeusserungen gegeben, welche demnächst, wenn auch nur in mehr oder weniger schüchternen und unbeholfenen Versuchen, begannen, und endlich dadurch, dass sie sich an die stylistischen Principien der Architektur anlehnten, etwas grössere Festigkeit erlangten. Es war im Ganzen auch hier derselbe Entwickelungsgang, wie in der Architektur, die allmälige Auffindung neuer und christlicher Stylprincipien durch die Benutzung und Umdeutung der antiken Formen, nur mit dem Unterschiede, dass er dort mehr von äusseren Umständen geleitet wurde, und in den verschiedenen Ländern bald rascher, bald langsamer zum Ziele gelangte, während er hier fast überall dieselbe Stufenfolge, wenn auch nicht überall gleichzeitig und in gleicher Weise, erkennen lässt.

In dem ganzen Verlaufe dieser Entwickelung lag indessen im Wesentlichen stets dieselbe Auffassung der darstellenden Künste und ihres Verhältnisses zur Natur zum Grunde, welche in jenen irischen Miniaturen, nur mit höchster und barbarischer Schroffheit, aufgetreten war. Wenn die Kunst hier ganz Arabeske wurde und die Gliederung der menschlichen Gestalt nur als ein Motiv für willkürliche Federzüge benutzte, näherte sie sich zwar später mehr der Natur, behielt aber dennoch die Arabeske in .den Initialen und sonstigen Verzierungen als einen wesentlichen Bestandtheil der Kunst bei, und behandelte selbst die natürlichen Hergänge mit einer phantastischen, der Arabeske sich annähernden Freiheit. In der monumentalen Malerei und in der Sculptur konnte dies nun nicht in dem Maasse, wie in den Miniaturen der Handschriften geschehen, aber auch da blieb man in Beziehung auf die Natürlichkeit der Hergänge und die Individualität der Gestalten bei der allgemeinsten und abstractesten Wahrheit stehen, und schloss sich mehr und mehr der Architektur an, bis diese endlich so ausgebildet und so sehr die vorherrschende Thätigkeit des Zeitalters geworden war, dass ihre Einwirkung sich auch auf die Darstellung der Gestalten erstreckte. Das Arabeskenartige und das Architektonische sind in der That in dieser Beziehung nur verschiedene Seiten derselben Auffassungsweise, sie beruhen beide auf dem Ueberwiegen des Stylistischen über das Natürliche, und verhalten sich zu einander wie das Anmuthige zum Erhabenen. In der Arabeske leitet der Styl die Hand bei ihrem phantastischen Spiele zu weicheren Formen, als architektonische Regel giebt er eine strenge und abstracte Haltung.

Obgleich von der Missachtung des Mittelalters zurückgekommen, pflegen wir dennoch die Werke dieser Epoche noch immer zu sehr von dem Standpunkte antiker Kunst

zu betrachten und nur das in ihnen zu schätzen, was noch auf einer einigermaassen gelungenen Beibehaltung antiker Motive oder auf einem Anklange an dieselben beruht. Könnten wir uns gewöhnen, unsere Blicke mehr auf das Neue und Werdende zu richten, uns auf den damaligen Standpunkt zu stellen, und für das Verständniss der Intentionen empfänglicher zu machen, so würden die Werke dieser Epoche uns weniger befremdend und unbefriedigend erscheinen; wir würden dann nicht an der mangelhaften Darstellung des Natürlichen Anstoss nehmen, sondern die relative Annäherung an dasselbe verstehen und würdigen. Allerdings war die Auffassung der Kunst eine mangelhafte; auf feinere Züge des vollen individuellen Lebens, auf tief ergreifende Wahrheit dürfen wir nicht rechnen. Selbst die allgemeinen Stylgesetze können, eben weil sie der Grundlage der Natur entbehren, nicht mit der Kraft wirken, wie in der vollendeten Kunst; an die ideale Schönheit griechischer Gestalten, an die mächtige und reiche Harmonie der Farbenaccorde, wie wir sie in der Oelmalerei kennen, ist eben so wenig zu denken. Aber dennoch hat auch diese Vorstufe der Kunst ihre Vorzüge. Der phantastisch kühne und doch geregelte Schwung der Linie in den Rankengewinden der architektonischen Plastik und der Initialen ist oft bewundernswerth, der Farbenglanz der Miniaturen erfreulich. Und höher noch ist es zu schätzen, wenn in einzelnen Bildern die Poesie des Gedankens vermittelst jener phantastischen und arabeskenartigen Auffassung freier hervortritt, als es bei vollkommen natürlichen Formen möglich wäre, wenn ein feineres Gefühl neben der Unvollkommenheit der Darstellung sich mit liebenswürdiger Naivetät äussert, wenn wir verstehen, dass die mangelhafte Auffassung des Natürlichen und die typische und architektonische Behandlung mit der tiefen und kindlichen Ehrfurcht vor den

heiligen Gegenständen zusammenhingen, und ein instinktmässig gewähltes Ausdrucksmittel dieses Gefühls waren, wenn endlich bei grösseren Darstellungen der Ernst der heiligen Lehre, die Tiefe des Schmerzes und der gläubigen Ueberzeugung, gerade vermöge jener architektonischen Strenge, wirksamer ausgedrückt werden, als es, wenigstens in diesem Sinne, durch eine vollendetere Kunst geschehen kann. Allerdings werden wir diese Wahrnehmungen in vollem Maasse nur bei den seltenen Werken geistreicher und besonders begabter Künstler machen können. Aber auch den gewöhnlicheren Arbeiten bleibt häufig noch der Vorzug einer erhöhten Thätigkeit der Phantasie. Während in Epochen vollendeter Kunst die künstlerische Kraft mehr für die Ausführung in Anspruch genommen wird, hat sie sich hier ganz der erfindenden Seite zugewendet. Schon an der architektonischen Plastik tritt die Erfindung in anziehender Weise und mit überraschender Mannigfaltigkeit hervor, noch mehr zeigt sie sich in den Miniaturen, besonders vom Ende dieser Epoche, theils in den arabeskenartigen, bald humoristischen und harmlosen, bald bedeutungsvollen Beigaben, theils in der neuen und abweichenden Anordnung der bekannten, unzählige Male dargestellten Hergänge. Da ist ein Reichthum der Phantasie, eine unermüdliche Fülle und Frische, welche den Beschauer, der Geduld und Neigung hat, dem Gedankengange dieser einsamen Zeichner anhaltend zu folgen, überraschen und belohnen. Sind auch diese Erfindungen bei Weitem nicht alle sehr geistreich, verdanken sie ihren leichten Fluss auch grossentheils dem Mangel an Kritik und Erfahrung, so zeigen sie doch eine jugendliche Lust und Freudigkeit und eine Ueberfülle der Kraft, welche uns darauf vorbereitet, dass wir einer Epoche vollendeterer Kunstübung entgegengehen.

Achtes Kapitel.

Plastik und Malerei dieser Epoche in Italien.

Werfen wir unseren Blick auf Italien, so finden wir es auch in diesen Künsten den nordischen Ländern nachstehend, ja in noch entschiedenerem Verfall, als in Beziehung auf Architektur. Während wir in jenen Ländern schon künstlerische Motive und die Anfänge zur Bildung eines besseren Styls, mindestens den Geist der Ordnung wahrnehmen, während die Architektur in Italien selbst schon einen Aufschwung nimmt, sehen wir hier in Beziehung auf bildnerische Thätigkeit eine Rohheit und Gleichgültigkeit des Sinnes, welche an's Unglaubliche streift und völlige Missgestalten hervorbringt. Wenn die italienischen Kunstforscher früher einen völligen Untergang und ein nachheriges Wiederaufleben der Kunst annahmen, so hat diese, freilich unrichtige und jetzt aufgegebene, Ansicht hier mehr als irgendwo den Schein der Wahrheit. Denn selbst die Zahl künstlerischer Versuche war in Italien gering, wenigstens sind, ungeachtet der Lokalpatriotismus der Einheimischen und das Interesse der Fremden den Boden hier sorgfältiger als anderswo durchforscht haben, verhältnissmässig wenige bekannt geworden. Dazu kommt, dass die

verschiedenen Leistungen hier regelloser und abweichender sind, nicht einmal die nationale Verwandtschaft oder den Schulzusammenhang zeigen, wie in den nördlichen Ländern. Jene Klosterschulen, welche eine feste Technik ausbildeten, welche ihre Kolonien an andere Orte sendeten, sich ihre Arbeiten mittheilten und dadurch eine Gleichförmigkeit des Styls vermittelten, fehlten hier, oder waren doch wirkungslos, weil der lernbegierige Eifer und der beharrliche Fleiss, den besonders die Deutschen zeigten, weil der Reiz der Neuheit, den die Künste der Civilisation dort ausübten, mangelte. Die Leistungen waren mehr persönlicher Zufälligkeit unterworfen; natürliche Anlagen, der Einfluss vorhandener antiker Vorbilder und andere günstige Umstände bewirkten, dass Einzelne Erträgliches leisteten, während man sich an anderen Orten mit dem geringsten Maasse begnügte. Dazu kam denn auch die grosse Verschiedenheit der örtlichen Verhältnisse, die sich hier in noch höherem Grade, wie in der Architektur geltend machte. In gewissen Gegenden bemerken wir byzantinische, in anderen nordische Einflüsse, in einigen mildert die Nachwirkung des altchristlichen Styls die vorherrschende Rohheit, in anderen tritt dieselbe ganz unverhüllt hervor. Einzelne Erscheinungen aus dem Anfange der Epoche zeigen noch Besseres. In den Miniaturen zweier italienischen Evangeliarien in der Pariser Bibliothek aus dem neunten und zehnten Jahrhundert bemerkte Waagen noch eine ziemlich richtige Behandlung der Gewänder, den würdigen, ernsten Ausdruck der altchristlichen Kunst, individuelle Auffassung, wohlverstandene Bewegungen; selbst das spätere beider Manuscripte zeigt noch nächst den deutschen Handschriften das meiste Kunstverdienst *). Auch in der monumentalen Kunst wurde an einzelnen Orten noch Besseres geleistet. In der kleinen Felsenkirche S. Nazaro

*) Waagen a. a. O. III, S. 260, 267.

e Celso in Verona finden wir eine dreifache Schicht auf erneuertem Bewurf über einander angebrachter Malereien, von denen die spätesten, da schon die ersten nicht wohl früher als in's achte Jahrhundert gesetzt werden können, wahrscheinlich dem zehnten Jahrhundert, einer Herstellung nach der Verwüstung der Kirche durch die Ungarn, zuzuschreiben sind. Auch diese tragen noch immer den, wenn auch etwas entstellten Typus der Mosaiken, längliche Figuren, freie würdige Bewegungen, antike Gewandung und die hohlen Wangen, welche diesem Typus eigenthümlich sind *). Sie unterscheiden sich sehr vortheilhaft von den Arbeiten des elften und selbst des zwölften Jahrhunderts. Auch die künstlerische Wirksamkeit einzelner Italiener in den nordischen Ländern lässt darauf schliessen, dass das natürliche Talent des begabten Volkes und die alte künstlerische Tradition noch nicht alle Kraft verloren hatte. Dahin gehört zunächst jener Johannes, welchen Otto III. nach Deutschland rief und dessen Malereien im Münster zu Aachen Bewunderung hervorriefen **). Ferner jener schon erwähnte Abt Wilhelm von St. Benigne in Dijon, der, ein geborner Lombarde, die Kunst in Frankreich eifrigst beförderte und zu seiner Unterstützung Künstler aller Art aus seinem Vaterlande zu sich kommen liess ***), und jener italienische Maler Transmundus, welchen Erzbischof Adalbert von Bremen noch in der zweiten Hälfte des elf-

*) Abbildungen bei Orti Manara, l'Antica capella presso la chiesa di S. Nazaro e Celso. Verona 1841. Rumohr (I, 194) will sie mit v. d. Hagen (Br. in die Heimath II, 62) in die Zeit vor Karl d. Gr. setzen, woran aber jene dreifache Wiederholung der Malerei hindert.

**) Qua probat arte manum, dat Aquis, dat cernere planum,
Picta domus Caroli, rara sub axe poli.
So in seiner Grabschrift bei Fiorillo, G. d. z. K. in Deutschland I, 76.

***) Siehe oben S. 284.

ten Jahrhunderts in seinen Diensten hatte *). Auch das berühmte Pallium in S. Ambrogio von Mailand, auf dem sich der Meister Wolvinus magister Phaber nennt und dessen Entstehung sicher in die erste Hälfte des neunten Jahrhunderts fällt (um 832), lässt, ungeachtet mannigfacher Reparaturen, so verständige, altchristliche Motive erkennen, dass wir es als ein Zeugniss des um diese Zeit noch erhaltenen Kunstsinnes anführen dürfen **). Noch bedeutender sind die Mosaiken der Vorhalle in der venetianischen Marcuskirche, welche Rumohr ***), wegen ihres grossen Verdienstes der Zeit des Exarchats zuschreiben zu müssen glaubte, die aber unzweifelhaft erst aus der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts stammen, weil die Vorhalle selbst nicht früher erbaut wurde, und weil ihre Inschriften der Form und dem Inhalte nach auf diese Zeit hinweisen. Indessen ist es wahr, dass der Styl in Gewandung und Haltung der Figuren, in der ganzen Anordnung und Zeichnung noch soviel antike Motive zeigt, dass er uns über die Entstehungszeit täuschen könnte. Der Zusammenhang der Lagunenstadt mit Byzanz macht es freilich nicht unwahrscheinlich, dass dabei griechische Künstler mitgewirkt haben, aber die durchweg lateinischen Inschriften und selbst die naive und frische Auffassung, mit der die heiligen Geschichten hier dargestellt sind, sprechen dafür, dass lateinische Hände die ausführenden waren. Auch die Mosaiken der Tribune des Doms auf der Laguneninsel Torcello, die sich von den Formen des kolossalen Mosaikbildes der Westseite in derselben Kirche, das offenbar

*) Fiorillo a. a. O. II, 109.

**) Abbildungen bei Agincourt Sc. Tab. XXVI. A bis C in der Mailänder und in der deutschen Ausgabe.

***) Ital. Forsch. I, 175. Unbedeutende Proben bei Agincourt Mal. XVIII, 4 und 5. Vgl. Kugler Handb. d. G. d. Mal. 2. Ausg. I, 277.

später ist, bedeutend unterscheiden und den altchristlichen Charakter tragen, und die daher unmittelbar dem ersten, im Jahr 1008 begonnenen Bau gefolgt sein werden, beweisen, dass in diesen Gegenden die alte Tradition und der Kunstsinn sich noch länger erhielten.

Allein alle diese Fälle erscheinen als Ausnahmen, während wir in den meisten Monumenten schon unmittelbar nach der Zeit Karl's des Grossen und Leo's III. den beginnenden und später immer mehr wachsenden Verfall beobachten können. Schon die Mosaiken der Tribune in S. Prassede in Rom, welche von Paschalis I., also um 820, gestiftet wurden, unterscheiden sich sehr nachtheilig von den früher *) erwähnten durch Leo III. gestifteten Mosaikbildern; sie haben noch den altchristlichen Typus, aber schon dicke und auffallende Umrisse und unverständige Schatten **). In noch höherem Grade zeigt das Elfenbeinrelief, welches zufolge der barbarischen Inschrift der Herzogin Agiltruda, Gemahlin des nachherigen Kaisers Guido von Spoleto, als Stifterin des Klosters, im letzten Viertel des neunten Jahrhunderts überreicht war, die weiter vorgeschrittene Rohheit, wie Rumohr sagt, das allererdenklichste Ungeschick ***). In den Miniaturen können wir neben dieser Rohheit des Sinnes auch noch den Mangel jeder Schule erkennen. Zuweilen finden sich noch Spuren unmittelbarer Entlehnung aus antiken Vorbildern. So in dem Calendarium der Laurentianischen Bibliothek zu Florenz, wo die Stellungen noch manchmal statuarische Einfachheit haben, und in dem Virgil der Vaticana, dessen Zeichnungen im elften Jahr-

*) Th. III, S. 505.

**) Rumohr I, 239. Beschr. Roms III, 2, 251. Bunsen, die Basiliken des christlichen Roms, Tab. 30.

***) Rumohr a. a. O., S. 241. Eine jedoch weniger charakteristische Abbildung daraus bei Aginc. Sc. XII, 26.

hundert einem spätrömischen Originale nachgebildet sind *). Meistens aber finden wir in den Werken dieser Zeit nur die plumpsten Formen, kurze Gestalten mit grossen Köpfen, Augen und Händen, rohe Bewegungen, völligen Mangel oder doch nur kindische Versuche des Ausdrucks. So in einem Exultet **) in Pisa ***), in einem Manuscript, gleichen Inhalts in der Bibliothek der Minerva in Rom †), und in vielen anderen grösseren und kleineren Malereien ††).

Sculpturen des elften Jahrhunderts, deren Entstehungszeit völlig sicher wäre, können wir kaum aufweisen; fast scheint es, dass die Uebung dieser dem Dilettantismus schwerer zugänglichen Kunst ganz aufgehört hatte. Was sich dahin zählen lässt, übertrifft jene Malereien noch an Ungestalt †††). Wie weit dies gehen konnte, beweist vor Allem eine Thür der Kirche S. Zeno zu Verona, an welcher auf acht und vierzig Tafeln von Kupfer, mit welchen sie belegt ist, in getriebener Arbeit Geschichten des alten und neuen Testaments und aus dem Leben des Titularheiligen dargestellt sind §). Hier ist in der That das Aeusserste der Un-

*) Rumohr a. a. O., S. 352.

**) Mit dem Anfangsworte Exultet bezeichnet man Schriftrollen mit eingelegten Bildern und umgekehrt darunter gesetzter Schrift, welche nach einem italienischen Gebrauche jener Zeit beim Gottesdienste angewendet wurden, und die angegebene Einrichtung hatten, damit die Zuhörer, während der Priester die Worte ablas, auf dem herabhängenden Theile des Blattes die Abbildung vor Augen hatten.

***) Eine Abbildung daraus bei Rosini II, S. 288; die beiden Exultet, von denen Förster Beiträge S. 78 ff. spricht, scheinen davon verschieden.

†) Aginc. Mal. Tab. 37, 38.

††) Beispiele davon bei Aginc. und Rumohr a. a. O.

†††) Ricci, Memorie delle belle arti nella Marca d'Ancona I, 26 giebt Nachricht von einem Relief aus dem Leben des h. Antonius im Kloster S. Urbano bei Apiro in der Mark Ancona, das diese Rohheit bekundet.

§) Orti Manara, dell' antica basilica di S. Zenone, S. 11 und

form und Unschönheit gegeben; man würde glauben, Fratzen zu sehen, mit denen rohe Knaben spielen, oder Götzenbilder irgend eines barbarischen Volkes vom Nordpol, wenn wir nicht die bekannten heiligen Gegenstände herausverständen. Auch die Annahme, dass der Bildner durch dieses Uebermaass des Hässlichen, durch die missgestalteten, zwerghaften Körper, die gewaltigen Köpfe, den weitgeöffneten Mund, die glotzenden Augen Schrecken erregen wollte, reicht zur Erklärung nicht aus, da auch die ehrwürdigsten Gestalten und die anmuthigsten Momente eben so behandelt sind. Allerdings ist die Technik, in welcher die Arbeit ausgeführt ist, eine schwierige, die auch in besseren Zeiten oft misslingt, aber dennoch ist es unbegreiflich, wie ein Mann, dem man solche Arbeit übertrug, wie die Besteller, welche sie ihm gaben, so alles Gefühls nicht bloss für Schönheit, sondern selbst für Anstand beraubt sein konnten, um diesen Darstellungen, denen jetzt ihr Alterthum Entschuldigung und einen Nimbus des Ehrwürdigen giebt, den Platz an heiliger Stelle einzuräumen.

Bei diesem äussersten Mangel an Technik und Geschmack ist es erklärbar, dass die Werke byzantinischer Kunst trotz der Erstarrung, die in ihnen herrschte, sehr bedeutend erschienen, und dass Männer von Bildung und Gefühl ihre Augen dorthin richteten. Wir sind ziemlich genau unterrichtet, wann dies geschah.

Die Verbindung Italiens mit Byzanz war auch in künstlerischer Beziehung niemals ganz unterbrochen. Im Exarchat

Taf. 5 und einige Abbildungen in grösserem Maassstabe bei Chapuy moyen age monumental, Nro. 90. Eine Inschrift oder Nachricht über die Entstehungszeit der Thüre fehlt gänzlich; vergleicht man sie mit dem Sculpturen am Aeusseren der Façade, die aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhundert herstammen, so wird es sehr wahrscheinlich, dass die Thüre dem 11. Jahrhundert angehört.

von Ravenna und im Herzogthume Friaul *) waren griechische Reminiscenzen zurückgeblieben, die Handelsstädte Amalfi, Pisa, Genua und vor allem Venedig standen fortwährend in lebendigem Verkehr mit dem byzantinischen Reiche, im südlichen Italien und in Sicilien waren unter der noch bestehenden griechischen Herrschaft die Bewohner selbst theilweise zu Griechen geworden. Dass in Sicilien auch die Kunst eine völlig byzantinische war, haben wir schon gesehen. Aber auch in Neapel finden wir in den ältesten Frescomalereien der Taufkapelle am Dom und in den Wandgemälden der Katakomben, so weit wir sie in diese Zeit setzen dürfen, einen Anklang an byzantinische Form. Die Kirchenspaltung zwischen Byzanz und Rom hatte den Verkehr auch in geistlicher Beziehung noch nicht völlig unterbrochen. Selbst in und um Rom gab es Aebte, welche zur griechischen Kirche gehörten und den besonderen Gebräuchen derselben folgten, ohne darin gestört zu werden, und derselben Ruhe und Freiheit genossen Aebte und Kirchen des lateinischen Gebrauchs zu Konstantinopel **). Zur Zeit des Bilderstreits hatten sich griechische Mönche nach Rom geflüchtet und Klöster eingeräumt erhalten ***) und noch später wirkte der h. Nilus, ein griechischer Mönch aus Calabrien in Rom wie in Konstantinopel und stiftete dicht bei Rom, in Grotta Ferrata eine Kolonie griechischer Mönche. Aber auch wo solche unmittelbare Verbindung nicht mehr stattfand, hatte sich manches Griechische aus früherer Tradition erhalten. Griechische Namen finden sich unter den Römern dieser Zeit

*) Die in Stuck ausgeführten Gestalten in der Kapelle zu Cividale (bei Gailhabaud Vol. II), wahrscheinlich aus dem 8. Jahrh., haben griechisches Kostüm und stellen griechische Heilige dar.

**) Neander K. G. IV, 636.

***) Unter Paul I. (757 — 768). Leo Allatius, de perpetua consensione. Lib. I, c. 5 n. 31. Colon. Agr. 1648, p. 122.

nicht selten *), griechische Ausdrücke blieben namentlich in künstlerischer Beziehung im Gebrauch. Das Wort: Jkon findet sich bei Anastasius dem Bibliothekar und bei Leo von Ostia, etwas entstellt als Ancona blieb es bei den Venetianern bekanntlich noch spät die gewöhnliche Bezeichnung für Bildtafeln. In einem Manuscript des Doms zu Lucca, anscheinend aus dem neunten Jahrhundert, welches Recepte zur Bereitung von Farben für verschiedene malerische Zwecke giebt, finden sich im lateinischen Texte viele entstellte griechische Wörter, die darauf hindeuten, dass man wenigstens gewisse technische Dinge schon frühe von den Griechen gelernt hatte **). Indessen bedeutende Resultate hatte diese Verbindung bis zur zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts im Allgemeinen nicht gehabt; der italienischen Kunst fehlte selbst die Kraft, sich eine bessere Technik anzueignen. Um diese Zeit aber, gerade als der Verfall seine höchste Stufe erreicht hatte, entstand ein lebendigerer, ausschliesslich künstlerischer Verkehr, der auch auf die einheimische Kunstübung zurückwirkte. Ein Beispiel dieses Verkehrs haben wir schon früher kennen gelernt, die Thüren der Paulskirche bei Rom, welche der nachherige Papst Gregor VII. und der Consul Pantaleon in Constantinopel um 1070 fertigen liessen. Es steht keinesweges allein und war nicht der erste Fall solcher Anschaffung aus Byzanz. Namentlich wissen wir, dass der Dom zu Amalfi schon einige Jahre früher eine ähnliche Thüre, die noch jetzt besteht, besass; ja es ist, da auch auf der Thüre von Amalfi der Consul Pantaleon als Stifter

*) So hiess der lasterhafte Papst Benedict IX, der Sohn des Albericus, vor seiner Erhebung auf den päpstlichen Stuhl Theophylakt.

**) Muratori Antiqu. Italiae, Diss. 24. Besonders scheint sich dieser griechische Ursprung auf die Anbringung von Gold und Silber zu beziehen: Crisographia, Crisocollon, Crisorantista und Argirosantista.

genannt ist, sehr wahrscheinlich, dass dieser ein mächtiger Amalfitaner war und seine Betheiligung an dem römischen Werke die Bestellung in Constantinopel veranlasste. So waren es auch hier die Handelsstädte, welche die fremde Kunst, wie andere Luxusartikel, einführten.

Wir besitzen in der Chronik des nachherigen Cardinals Leo von Ostia einen interessanten Bericht, welcher den Beginn dieses Verkehrs und überhaupt das Kunsttreiben dieser Zeit und Gegend sehr anschaulich macht. Der Verfasser erzählt darin die Schicksale seines früheren Klosters, Monte Cassino, und besonders die Thaten seines Lehrers und Abts Desiderius. Beide, Desiderius und Leo, gehörten wie ihr Zeitgenosse Gregor VII. der strengeren Richtung an, die dem Verfall der Kirche entgegenarbeitete. Es ist begreiflich, dass diese Partei, wie sie die Herrlichkeit der Kirche in jeder Beziehung herstellen wollte, auch auf die äussere Ausstattung der Kirchengebäude Werth legte, und dass in ihr ein Gefühl für Ordnung und Anstand erwachte, welches die Verwilderung überall, also auch in der Kunst, nicht dulden wollte. Daher ging denn Desiderius, sobald er zur Leitung des berühmten und mächtigen Klosters berufen war, ans Werk, um es würdiger zu schmücken. Auf einer Reise nach Amalfi sah er im Jahre 1062 jene erwähnten ehernen Thüren, die wie der Chronist sagt, seinen Augen sehr wohl gefielen, und alsbald sandte er das nöthige Maass nach Constantinopel um ähnliche für seine Kirche zu erhalten *). Bald darauf (1066) begann er den Neubau einer Kirche, und zwar wie wir aus der Beschreibung und den Maassen sehen, einer Basilica von mässigen Verhältnissen **). Dazu war byzantinische Hülfe

*) Leo Ostiensis Chron. Casin. bei Muratori Scr. IV, 431 ff. Lib. III, c. 20.

**) Die Länge betrug 105, die Breite 43, die Höhe nur 28 Ellen

nicht nöthig; der Abt sandte zwar aus, um geschickte Künstler herbeizurufen, aber er bemühte sich nur um Amalfitaner und Lombarden. Die Amalfitaner mochten vermöge der Lage und Handelsverbindungen ihrer Stadt einen Einfluss griechischer Schule erfahren haben, die Lombarden waren wahrscheinlich nur Steinarbeiter, wie sie die Thäler am südlichen Abhange der Alpen stets lieferten, die eher von deutscher als von byzantinischer Weise berührt sein konnten. Nach Rom wandte sich der Abt zu diesem Zwecke nicht, wohl aber war er zuvor in Person dahin gereist, um Säulen, Basen, verzierte Gebälkstücke und farbigen Marmor zu kaufen. Man sieht, Rom war die Fundgrube antiker Fragmente für Nahe und Entfernte, es lieferte aber noch keine Arbeiter. Endlich war der Bau soweit vorgeschritten, dass man an die feinere Ausschmückung, namentlich an Musivgemälde in der Chornische und Vorhalle und an Belegung des Fussbodens dachte. Zu diesem Zwecke sandte der Abt nun wieder Boten nach Byzanz, um Künstler zu miethen, die in beiden Arten der Arbeit erfahren waren (artifices - perïtos in arte musaria et quadrataria). Bei dieser Gelegenheit macht denn nun der Chronist eine Anmerkung, die von den Schriftstellern der italienischen Kunstgeschichte viel besprochen und in der That nicht unwichtig ist. Der Abt habe, sagt er, die jungen Leute des Klosters sämmtlich in diesen Künsten unterrichten lassen, damit Italien, wo die Uebung derselben seit fünfhundert und mehr Jahren unterblieben sei, ihrer nicht ferner entbehre *). Es ist unzweifelhaft, dass der kirchliche Schrift-

(Cubitus), auf jeder Seite standen 10 Säulen. Auch eine Vorhalle (atrium, quod nos Romana consuetudine Paradysum vocamus) wurde angelegt, mit der Länge von $77\frac{1}{2}$; einer Höhe aber nur von $15\frac{1}{2}$ Ellen.

*) Leo a. a. O. c. 29. Et quoniam artium istarum ingenium a quingentis et ultra jam annis magistra Latinitas intermiserat, ne sane

steller sich nicht genau unterrichtet hatte; schon in Rom hätte er aus den Inschriften in den Kirchen entnehmen können, dass vor viel kürzerer Zeit, vielleicht noch vor 70 Jahren, daselbst Mosaiken gefertiget waren. Allein immerhin bleibt das Zeugniss eines einsichtigen, erfahrenen Mannes stehen, dass der Abt von Montecassino, obgleich er Rom wohl kannte und sich wohl erkundigt hatte, wo Hülfe zu suchen sei, obgleich er Künstler aus der Lombardei bei sich hatte, die ihm weitere Auskunft geben konnten, Arbeiter in Mosaiken nicht näher als aus Byzanz erlangen zu können glaubte, dass er diesen Kunstzweig in Italien für völlig erloschen und vergessen ansah *). Auch beschränkte sich der Kunstverkehr von Montecassino mit Constantinopel nicht auf diesen Kunstzweig. Denn weiterhin, als Desiderius einen Altar durch eine mit Gemmen und Email reich verzierte Tafel schmücken wollte, sendete er deshalb wiederum einen der Brüder nach Constantinopel, welcher dort vom Kaiser Romanos sehr gut aufgenommen wurde und die Gelegenheit zur Anschaffung des nöthigen Materials und zur Ausführung der Arbeit erhielt. Dabei ist es denn sehr merkwürdig, dass der, zu diesem Zwecke ausgewählte, ohne Zweifel künstlerisch gebildete Mönch, die plastischen Gestalten, deren man zu dem Werke bedurfte, selbst aus Silber anfertigt und vergoldet, die Malereien aber durch griechische Hände, durch griechische Kunsterfahrenheit, wie es im Texte heisst, anfertigen lässt **). In der Malerei erkannte und benutzte

id ultra Italiae deperiret, studuit vir totius prudentiae plerosque monasterii pueros eisdem artibus erudiri.

*) Muratori l. c. Diss. 24. hat sich die Mühe gegeben, Leo's historische Angaben durch Thatsachen zu widerlegen, und Cicognara (II, 46) sucht wenigstens aus italienischem Patriotismus der Stelle ihr Gewicht zu entziehen. Richtig würdigt sie Rumohr a. a. O. I, 287.

**) Leo Ost. a. a. O. c. 33. E quibus (iconibus) decem praedic-

man also die grössere Meisterschaft der Griechen, während die Sculptur, wie es scheint, mehr lateinischen Händen überlassen blieb. Ueberhaupt war der Unterschied griechischer und einheimischer Kunst eine offen zugestandene Sache; als Desiderius später auch dem Kloster einen künstlich ausgelegten Fussboden giebt, wird dieser von Leo ausdrücklich als ein byzantinisches Kunstwerk bezeichnet*). Die Arbeit jener Griechen in Montecassino imponirte den Italienern; Leo ergeht sich in ausführlichem Lobe der Mosaiken, in denen man die Thiere belebt, alles frisch und grünend, in dem vielfarbigen Marmor Blumen in der lieblichen Mannigfaltigkeit des Frühlings zu sehen glaube. Nicht bloss ihm ging es so, die Pracht der neu erbauten Kirche wurde weithin berühmt, so dass bei der Einweihung im Jahre 1071 ein grosser Zulauf des Volks statt fand, nicht bloss um den verehrten Abt, sondern auch, wie Leo ausdrücklich hinzufügt, um den berühmten Tempel zu sehen. Auch die fromme Kaiserin Agnes, die Wittwe Heinrich's III., die damals in Italien lebte, kam dahin um das Kloster zu besuchen.

Desiderius legte, wie Leo ferner erzählt, eine förmliche Kunstschule an; er liess die Novizen nicht bloss in jener musivischen Kunst unterrichten, sondern bereitete sich auch

tus frater apud Constantinopolin crasso argento sculpsit ac deauravit, rotundas vero omnes coloribus ac figuris depingi graeca peritia fecit.

*) Claustrum lapideis pavimentis byzantei artificii stravit a. a. O. In der Chronik des Klosters la Cava bei Neapel wird, ohne dabei der Anwesenheit griechischer Künstler zu erwähnen, der musivische Fussboden nur opus graecanicum genannt, und Cicognora (II, 48) will diesen Ausdruck, da schon Plinius (H. N. Lib. 36, c. 25) von pavimentum graecanicum spreche, nur als eine Bezeichnung der Gattung, aus welcher nicht auf byzantinische Künstler geschlossen werden könne, erklären. Allein bei dem Vorgange von Montecassino ist jedenfalls nicht daran zu denken, dass nur diese Reminiscenz den Chronisten zu einem zweideutigen Ausdrucke verleitet habe.

unter den Seinigen geschickte Künstler in allen Arbeiten, die aus Gold, Silber, Erz, Eisen, Glas, Elfenbein, Holz, Gyps oder Stein gefertiget werden *). Dass auch hier Griechen die Lehrer gewesen, ist nicht gesagt und bei der Genauigkeit der übrigen Angaben nicht anzunehmen, auch zeigt das Beispiel jenes nach Constantinopel gesendeten Bruders, dass es schon einheimische Künstler gab; aber dass jene theils von Griechen an Ort und Stelle, theils in Byzanz gefertigten Werke durch ihren Styl einen Einfluss auf diese Schule hatten und dass diese Schule wiederum über die Gränzen des Klosters hinauswirkte, ist mindestens sehr wahrscheinlich **).

Gleichzeitige eherne Thüren ähnlicher Art wie die schon angeführten in Amalfi, in Montecassino, in der römischen Paulskirche finden sich auch noch an anderen Orten Italiens, meistens freilich in den südlichen Gegenden, wo noch griechischer Cultus oder doch griechische Sprache und sonstige Beziehungen zu Byzanz vorwalteten. So in dem Kloster S. Angelo auf dem Gargano in der Provinz Capitanata eine Thür im Jahre 1076 zu Constantinopel gegossen ***), in Atrani eine vom Jahre 1087, in Sa-

*) Non autem de his tantum, heisst es in der oben angeführten Stelle weiter, sed et de omnibus artificiis quaecumque ex auro, argento, aere, ferro, vitro, ebore, ligno, gipso vel lapide patrari possunt, studiosissimos prorsus artifices de suis sibi paravit.

**) Eine gelegentliche Aeusserung Leo's ergiebt einen anderweiten künstlerischen Verkehr zwischen Italien und Constantinopel. „In illo tempore venerunt super cacumina montis Moscio de monte Casino Oelintus sculptor et Aldo architectus et Bateus pictor, qui Constantinopolim expulsi quia Domno Teodorico favebant in Italiam reversi (sie waren also Italiener oder doch schon in Italien gewesen) per castella et eremos sculpebant et exstruebant et pingebant.“ Leo Ost. bei Felix de Verneilh a. a. O. S. 127.

***) Vgl. die von dem Herzog v. Luynes veröffentlichten Recherches sur les monumens-des Normans-dans l' Italie méridionale, Paris 1844, und Adelung, die Korssuhn'schen Thüren.

lerno eine von Robert Guiscard also ungefähr gleichzeitig gestiftete, an welche sich die am Grabe des Boemund von Antiochien († 1110) in Canosa und die des Doms zu Troja vom Jahre 1119 anschliessen, auf denen sich schon italienische Künstler Rogerius aus Amalfi und Oderisius Berardus aus Benevent als Verfertiger nennen. Aber auch in der Marcuskirche von Venedig ist eine der ehernen Thüren unzweifelhaft von byzantinischer Arbeit, während eine andere spätere eine in Venedig gefertigte Nachahmung derselben zu sein scheint *).

Dass nach Venedig auch sonst griechische Kunstwerke kamen, ergiebt schon die berühmte Pala d'oro im Schatze der Marcuskirche, ein grosses aus vielen Emailgemälden zusammengesetztes Altarwerk, in welchem Darstellungen aus der evangelischen Geschichte, Heilige und Engel, dann aber auch die Bilder des Dogen Ordelafus Faledrus und der Kaiserin Irene Komnena, Gemahlin des Kaisers Alexius angebracht sind. Die Vortrefflichkeit besonders der grösseren mit griechischen Inschriften versehenen Bilder macht es nicht unwahrscheinlich, dass diese aus einer früheren und besseren Zeit der byzantinischen Kunst, etwa aus dem zehnten Jahrhundert stammen, während andere, namentlich jene Portraitbilder, ohne Zweifel bei dem Erwerbe der Tafel für den genannten Dogen gefertiget sind, der sie im Jahr 1105 nach Venedig brachte **). Ebenso werden auch

*) Jene hat griechische Inschriften. Die Zeit ihrer Aufstellung in Venedig ist unbekannt, dass sie durch die Plünderung der Sophienkirche im J. 1204 dahin gelangt, eine unerwiesene und in der That unwahrscheinliche Vermuthung. Vgl. Cicognara III, 343 und Taf. 7, Nro. 8 — 10 Abbildungen aus beiden Thüren.

**) Dies wird zugleich mit der Nachricht von einer Reparatur vom J. 1290 und einer Ausschmückung durch Gemmen im J. 1345 (bei welcher ohne Zweifel die gothischen Einfassungen der Bilder entstanden sind), in einer Inschrift mitgetheilt, die in der deutschen Ue-

andere byzantinische Werke, welche man im Domschatze findet, ungefähr gleichzeitig hiehergebracht sein. Dass auch griechische Künstler nach Venedig kamen, hier arbeiteten und eine Schule stifteten, wissen wir nicht urkundlich und lässt sich auch aus den vorhandenen Werken nicht mit Gewissheit erweisen. Indessen ist es nicht unwahrscheinlich; der Bau der Marcuskirche im byzantinischen Style gab dazu die nahe Veranlassung, der beständige Verkehr mit Byzanz erleichterte es in hohem Grade. Dass die Mosaiken der Vorhalle, auf byzantinischen Einfluss schliessen lassen, habe ich schon erwähnt. Zweifelhafter ist dies in Beziehung auf die in derselben Kirche befindlichen Säulen, welche die Kuppel auf dem Hauptaltar tragen, da die heiligen Geschichten an ihrem Schafte in so starkem Relief gearbeitet sind, wie wir es auf byzantinischen Werken soviel ich weiss nicht finden, da sie auch mehr altchristlichen als byzantinischen Styls und mit lateinischen Inschriften bezeichnet sind *). Indessen dürfte bei Berücksichtigung der Verhältnisse von Venedig eine mittelbare Einwirkung jener fremden Kunst auch hier anzunehmen sei.

So sehen wir also auf verschiedenen Stellen das Eindringen byzantinischer Kunst und eine Anerkennung derselben durch die Italiener, zugleich aber auch das Bestreben der Aneignung ihrer Verdienste und der Bildung eigener Kunstschulen. Allerdings trat dies zunächst an solchen Stellen hervor, wo eine stärkere Berührung mit Griechen und griechischer Kunst statt fand. Aber es lag in der Natur der Sache, dass das Gefühl der eigenen Verwilderung, das Bestreben nach besseren, geregelteren Formen, das sich bei Desiderius und Leo zeigte, weiter um sich

bersetzung des Lanzi (II, S. 11 in der Note) abgedruckt ist. Abbildungen in Le fabbriche più conspicue di Venezia. Ven. 1815.

*) Vgl. Cicognara III, 335.

griff und auch auf die inneren Gegenden Italiens Einfluss gewann. Dies um so mehr, da es mit den reformatorischen Bestrebungen der Kirche zusammenhing, die unter Gregor VII. den Sieg davon trugen und sich über ganz Italien verbreiteten, und da jener Desiderius als Victor III. Gregor's Nachfolger auf dem päpstlichen Stuhle, Leo selbst Cardinal wurde. Rumohr sieht daher mit Recht schon in dem Mosaik der Tribune von S. Clemente in Rom, dessen Thiere und Blumengewinde sehr an jene Beschreibung von Montecassino erinnern, und das, wie jetzt sehr bestimmt erwiesen, bei der Herstellung der Kirche unter Paschalis II., in den Jahren 1099 — 1118 entstanden ist *), eine Arbeit dieser von jenen Griechen abgeleiteten Schule. Er hätte auch an den bei derselben Herstellung gelegten Fussboden erinnern können, der noch viel zuverlässiger die weitere Verbreitung jener in Montecassino angewandten Verzierungsweise zeigt, und so ein Mittelglied zwischen jenen gräcisirenden Bestrebungen und der auch späterhin in und um Rom beliebten buntfarbigen Ausschmückung von Fussböden, Ambonen und anderen Theilen des Baues bildet, welche eine Schule für das römische Handwerk der Steinarbeiter wurde, aus der die weiter unten zu erwähnenden Cosmaten hervorgingen.

Hieraus erklären sich denn die Spuren byzantinischer Technik und Form, die wir nun durch ganz Italien verbreitet finden. Zu einer ungetheilten Herrschaft gelangte dies fremde Element freilich keineswegs. Es entsprach einem Bedürfnisse, das man empfinden musste, indem es technische Hülfsmittel und Regeln gab, welche die Rohheit und Willkür der Formen mildern konnte. Es fand seine Stütze in dem Geiste der Ordnung, der sich durch die neue

*) Beschr. Roms III, 1, 578. Abbildung bei Bunsen, die Basiliken des christlichen Roms, Tab. 33.

hierarchische Schule in der Geistlichkeit, der sich auch in den Städten, aus politischen Rücksichten, geltend machte. Aber es war doch ein zu äusserliches Mittel, es konnte die innere Zerrissenheit und Verwilderung nicht aufheben, es berührte nicht einmal die Stelle, wo der Sinn des Volkes empfänglich war, wo er die Sprache der Form verstanden hätte. In allen Beziehungen war die Bevölkerung des neueren Italiens auf die Entwickelung des individuellen Lebens hingewiesen. Sie bildete noch keine Nation, sondern nur ein Gemisch verschiedener Volksstämme, wo jeder Einzelne noch seinen Ursprung fühlte, jeder seine Zwecke verfolgte, wo die Leichtigkeit des Lebens und die Gunst des milden Himmels die körperlichen und geistigen Kräfte schnell reifte, wo die Ueberreste antiker Civilisation, so schwach sie sein mochten, zu verständiger, kalter Auffassung hinleiteten, während der Reiz zum Genusse zu stark war, um eine grosse Begeisterung für Uebersinnliches aufkommen zu lassen. Im städtischen Leben, im Handel und Gewerbe, in dem Ringen nach persönlicher Freiheit und Macht zeigte sich die Kraft des Volkes, auf eine Regelung der weltlichen Verhältnisse war es gerichtet. So lange dies praktische Bestreben noch so weit von seinem Ziele war, konnte der Sinn für feinere Genüsse sich nicht regen. Eine Kunst, welche Lebensfülle, Kraft und Anmuth ausgedrückt, welche das Gefühl von dieser Seite berührt hätte, würde dennoch vielleicht schon jetzt Anklang gefunden haben, wie sie sie in der That etwa hundert Jahre später fand; für die starre Würde, die hagere Zierlichkeit der byzantinischen Formen konnte man sich nicht erwärmen, sie nicht einmal, wenn sie durch technische oder kirchliche Rüksichten Eingang fanden, recht verstehen. Unwillkürlich traten daher neben ihnen derbe oder naive Züge in störender und unharmonischer Verbindung hervor, oder es regte sich sogar

ein Geist des Widerstrebens, der sich nun um so wilder und unschöner äusserte. Eine grössere Einheit des Styles entstand mithin keineswegs; jene hergebrachte, rohe Weise blieb mehr oder weniger neben der strengeren Schule bestehen, und die Werke der nächstfolgenden Zeit, vom Ende des elften bis in die zweite Hälfte des folgenden Jahrhunderts, gehören bald der einen, bald der anderen Richtung an, oder zeigen beide in unverbundener Mischung. Im Wesentlichen war daher eigentlich nichts gewonnen, und diese feineren Künste blieben, während die Architektur schon einen Aufschwung nahm, im Ganzen noch auf derselben niedrigen Stufe.

Auch gingen die Studien des Byzantinischen offenbar nicht sehr weit. In den Miniaturen finden wir wohl Anklänge an einzelne uns als griechisch bekannte Compositionen *), nicht aber Copien ganzer fortlaufender Werke. Selbst den wichtigsten Vorzug der Byzantiner, ihre Farbentechnik, eigneten sich die Italiener nicht in dem Grade wie die Deutschen an, obgleich sie, wie erwähnt, Recepte aus jener Schule aufbewahrten. Ihre Technik blieb fortwährend roh. Der Einfluss des Griechischen bestand daher wohl nur in der Annahme ähnlicher Körperverhältnisse und Zeichnung, beruhte mehr auf einer, durch kirchliche Beziehungen vermittelten Geschmacksveränderung, als auf fortgesetztem künstlerischem Verkehr. Ein Exultet aus Agincourt's Sammlung (Taf. 53 u. 54), das, wie die Namen der darin genannten Personen ergeben, um 1070 und zwar in Benevent, also unfern von Montecassino und von den griechischen Gegenden Unteritaliens, entstand, verräth den-

*) So fand Förster (Beiträge, S. 78) in einem Exultet in Pisa eine Composition der Präsentation im Tempel, welche mit der bei Aginc. Taf. 88 nach einem griechischen Bilde gegebenen augenscheinlich übereinstimmte.

noch keinen speziell byzantinischen Einfluss. Stärker ist er in einer Chronik aus dem Kloster S. Vincenzo am Volturno vom Jahr 1108, obgleich sich darin neben vielem Barbarischen auch freiere Züge des italienischen Sinnes finden. Auch in den Miniaturen des oft genannten, in der Vaticana bewahrten Lobgedichtes auf die Markgräfin Mathildis, das der Priester und Mönch Donizo aus dem Kloster Canossa im Jahre 1115 seiner Gönnerin überreichte (Aginc. Taf. 66), lassen die langgezogenen Figuren, die Gewandbehandlung, die Geräthe, selbst eine gewisse affectirte Zierlichkeit nicht daran zweifeln, dass der Verfasser byzantinische Kunst kannte. Indessen blickt bei den überaus ungeschickt und haltungslos gezeichneten, starren und ausdruckslosen Gestalten doch auch wieder eine Aehnlichkeit mit nordischer Weise, die an den Fürstenhöfen Italiens nicht unbekannt sein konnte, durch.

Wandmalereien, die wir mit einiger Sicherheit in diese Epoche setzen könnten, sind äusserst selten. Die in der kleinen Kirche S. Urbano alla Caffarella bei Rom, (ziemlich reiche Compositionen aus der evangelischen Geschichte und den Legenden der Heiligen Urbanus und Laurentius, höchst mangelhaft in der Zeichnung, aber nicht ohne Leben und Ausdruck), tragen selbst in der Tracht die Spuren byzantinischen Einflusses. Der Name ihres Malers Bonizzo ist darauf angegeben, nicht aber die Zeit der Stiftung *); sie möchten nicht älter als vom Schlusse des elften

*) Mit Recht bezweifelt Rumohr a. a. O. I, S. 277 die Richtigkeit der auf den Copien der barberinischen Bibliothek gegebenen, in ziemlich unglaublicher Weise geschriebenen Jahreszahl 1011, obgleich die Beschr. Roms III, 1. 642 sie noch ohne weitere Bemerkung für ächt annimmt. Dagegen geben diese (mit völliger Schonung ihre alten Umrisse übermalten und sehr wohl kennbaren) Malereien durchaus keine Veranlassung, sie, wie Rumohr will, um das Jahr 1200 zu setzen. Abbildungen bei Aginc. Taf. 94, 95.

Jahrhunderts sein. In diese Zeit werden auch noch die ältesten unter den vielbesprochenen Wandgemälden der Kirche S. Pietro in Grado auf dem Wege von Pisa nach Livorno gehören, obgleich Morrona und Rumohr sie um das Jahr 1200 setzen *). In der That sind einige dieser Malereien, namentlich in der Reihe der päpstlichen Bildnisse, von späterer, handwerksmässiger Arbeit, dagegen scheinen die historischen Darstellungen aus dem Leben der Apostelfürsten älter, und haben bei schwacher Farbe und ziemlich roher Zeichnung doch einen Anklang an byzantinische Formbildung.

In jeder Beziehung bedeutender sind einige Mosaiken römischer Kirchen; das bereits erwähnte in S. Clemente (vor 1118), und die theils an und neben der Tribune, theils am Aeusseren der Vorhalle von S. Maria in Trastevere angebrachten, jene unter dem Pontificat Innocenz II. (um 1140), diese unter dem Eugen's IV. (1145 — 1153) gefertiget. In den letzten ist selbst die Tracht der klugen und thörigten Jungfrauen, wenn die Gestalten mit Heiligenscheinen und Krügen wirklich diese Bedeutung haben, völlig byzantinisch. In dem ersten ist das byzantinische Element gemildert und giebt den lebensfrischeren Zügen des erwachenden italienischen Geistes nur eine höhere Würde. Hier ist, soviel mir bekannt zum ersten Male, die Verherrlichung der Jungfrau in der Art dargestellt, dass sie mit Christus den reich geschmückten Thron theilt. Die Gewandung, namentlich des Christus, ist wohl verstanden

*) Rumohr I, 345. Förster (a. a. O. S. 85) will in diesen Malereien, die er freilich nach dem Zeitalter der letzten in der Reihe der Bildnisse befindlichen Päpste beurtheilt, nur rohe und handwerksmässige Arbeiten einer späteren Zeit erkennen. Indessen unterscheiden sich diese in der That von den übrigen Bildern, die gewiss aus einer dem Bau der Kirche näher liegenden Zeit stammen. Vgl. einige Abbildungen daraus bei Rosini Atlas Taf. D.

und würdig. Das ganze Bild in seiner Farbenpracht, mit dem zierlichen, zeltartigen Ornamente, das den oberen Theil der Concha ausfüllt, bereitet uns schon auf die grossartigen Gestalten vor, die im dreizehnten Jahrhundert die eigenthümliche italienische Kunst einleiteten, und ist unstreitig das bedeutendste Werk dieser Epoche.

Sehr viel reichhaltiger seinem Inhalte nach ist das kolossale Mosaik, das im Dome von Torcello bei Venedig die westliche Wand im Inneren in ihrer ganzen Höhe bedeckt, und das ungefähr um die Mitte des Jahrhunderts ausgeführt sein mag. Es stellt, wie auch sonst häufig vorkommt, dem Hinaustretenden, der seine Andacht verrichtet hat, die letzten Dinge vor Augen, die er bei der Rückkehr in die Welt zur Warnung vor der Sünde im Gedächtnisse behalten soll. Oben sehen wir die Kreuzigung; dann Christus zur Unterwelt herabsteigend, wo ihm die Patriarchen des alten Bundes entgegensehen. Darauf das jüngste Gericht, der Weltrichter, von der Jungfrau und Johannes, so wie von den Aposteln umgeben; unter ihm die apokalyptische Vision des Buches mit den sieben Siegeln. Dann die Auferstehung, und zwar nicht bloss der Menschen, sondern auch der Thiere, beide theils aus den Gräbern und dem Boden der Erde theils aus der Meerestiefe aufsteigend. Darauf die Scheidung der Gerechten und Ungerechten, der Engel mit der Wagschale, Engel und Teufel, diese als kleine schwarze Gestalten dargestellt, die Seligen und Verdammten empfangend. Endlich das Brustbild der fürbittenden Jungfrau und zu ihren Seiten theils das Paradies, dessen Pforte Petrus nebst einem Engel bewacht, und in dessen Inneren die kolossale Gestalt Abrahams, die Seligen in Kindergestalt in seinem Schoosse haltend, sitzt, theils die Hölle, wo die Verdammten durch Feuer und Schlangen gequält werden. Der Styl des

Werkes hat nicht mehr die einfache, altchristliche Würde des gegenüberstehenden musivischen Bildes in der Chornische, die Gestalten und Gesichtszüge sind länglicher, die Bewegungen heftiger, die Gewänder schon mehr nach byzantinischen Motiven mit Falten überladen. Indessen scheint die Arbeit doch nicht von Griechen gefertigt; jene charakteristisch harte, unverstandene Häufung der Falten, welche sich in byzantinischen Bildern dieser Zeit findet, und welche die italienische Kunstsprache das Tratteggiato nennt, tritt hier noch nicht hervor. Die ausführlichen Inschriften sind lateinisch, die Motive frisch und originell, und das Ganze beschäftigt den Betrachter und imponirt.

Ausserhalb Roms und dieser Stelle wüsste ich nichts Aehnliches aus dieser Zeit aufzuweisen. Ein musivisches Bild an der Façade von S. Frediano in Lucca, das dem zwölften Jahrhundert anzugehören scheint, ist einfacher, freier von den Spuren byzantinischen Einflusses, aber auch sehr viel roher.

Tafelbilder sind noch seltener. Das einzige sicher datirte aus dieser Zeit ist ein Crucifix mit Momenten aus der Passionsgeschichte in kleinen Bildern am Stamme des Kreuzes im Dome von Sarzana, dessen unverdächtige Inschrift den Namen des Malers Guillelmus und die Jahreszahl 1138 enthält *). Es sind lange Gestalten, hager und mit geringer Modellirung, jedoch ohne die specifische Gewandung und Farbenbehandlung der griechischen Schule. Ohne Zweifel sind viele Tafelbilder dieser Zeit untergegangen oder übermalt, indessen kann es auch sein, dass gerade in diesem Kunstzweige, dessen byzantinische Ar-

*) Abbildung bei Rosini im Atlas Taf. A. Vgl. den Text Vol. II, S. 295. Anno milleno centeno terque deno octavo pinxit Guillelmus et haec metra finxit.

beiten häufig in den Handel kamen, die einheimische Kunst weniger Uebung erlangte.

Sculpturen aus dem elften Jahrhundert können wir kaum aufweisen. Vielleicht gehören indessen dahin die Marmortafeln, Ueberreste eines zerstörten Ambo, welche an der Wand der alten Kirche S. Restituta (jetzt einer Seitenkapelle des Domes) zu Neapel eingemauert sind, und die in je fünfzehn Abtheilungen die Geschichten Samson's und Joseph's enthalten *). Sie sind reich an Figuren in perspectivischer Zeichnung, zeigen in dem Faltenwurf griechischen Styl, in den Einfassungen antike Motive, und entsprechen somit dem Charakter dieser Gegend, in welcher sich byzantinischer Einfluss und römische Reminiscenzen mehr als im oberen Italien mischten. Ebenso wird das Stück eines Frieses, das jetzt im Campo santo von Pisa aufgestellt ist, und auf welchem ein gewisser Bonus Amicus den Heiland mit den Zeichen der Evangelisten und einem David unendlich roh darstellte, noch aus dem elften Jahrhundert stammen **).

Besser können wir den Zustand der Sculptur an den Bauten beobachten, die seit dem Beginn des zwölften Jahrhunderts im nördlichen Italien entstanden. Hier fehlt überall jede Spur griechischen Einflusses, sei es, dass er sich überhaupt auf die Sculptur oder auf diese Gegenden nicht erstreckte, oder dass ihn die freie Selbstthätigkeit der Steinarbeiter, die sich in diesen Bauschulen bildete, zurückwies. Vielleicht stand ihm sogar ein nordischer Einfluss, vermittelt durch eben diese, aus den Alpenthälern oder gar

*) So wenigstens nach meinen Notizen, während Kugler, K.-G. S. 522, die Geschichten Samson's und Christi als den Inhalt nennt.

**) Opus quod videtis Bonus Amicus fecit. Pro eo orate. Ohne Andeutung des Jahres.

aus Deutschland stammenden Arbeiter, entgegen *). Bei einigen mehr ornamentalen Sculpturen, z. B. an S. Michele in Pavia, scheint in der That ein solcher stattgefunden zu haben; wir sehen darin die architektonische Regelung des Plastischen, die Neigung zu schlanken Formen und gedrängten Linien, welche sich in Deutschland und Frankreich entwickelte. Von den meisten anderen Arbeiten dieser Art gilt dies nicht. Ihre kurzen, breiten, vollen Gestalten, der derbe, naturalistische Ausdruck, die naiven Züge entsprechen keineswegs der an Manier anstreifenden, steifen Haltung, die aus der Unterwerfung des Plastischen unter die architektonische Regel des Nordens entstand, sondern den breiteren, leereren Formen der italienischen Baukunst. Zu den ältesten dieser Sculpturen gehören die Darstellungen aus dem alten Testamente an der Façade der Kathedrale zu Modena **), als deren Bildner ein gewisser Wiligelmus unbekannten Vaterlandes genannt wird, und die, da der Bau des Domes 1099 begonnen wurde, in das erste Viertel des zwölften Jahrhunderts fallen werden. Die Zeichnung ist sehr formlos und unbeholfen, aber mit einem sichtbaren Bestreben nach Ausdruck und Wirkung. Sehr ähnlich sind die Reliefs aus dem alten und neuen Testamente nebst den Darstellungen des Monatskreises, der Sage vom Theodorich u. a. an der Façade von S. Zeno in

*) Die Geschichte der italienischen Sculptur dieser Zeit ist weniger bearbeitet, als die der Malerei, da Cicognara hier unbrauchbar ist, indem er seine ziemlich dürftigen Notizen über die Plastik vom elften bis vierzehnten Jahrhundert bunt durcheinander wirft (Lib. III, cap. 2).

**) Abbildungen bei Cicognara Taf. 7, Nro. 14, und bei Aginc. Sculpt. Taf. 21, Nro. 6. — Inter sculptores quanto sis dignus honore Claret sculptura nunc Wiligelme tua. Vgl. Cicognara a. a. O. III, 109. Aus dem auf dem Steine abbrevirten Worte: Claret hat man irrig einen Zunamen machen wollen.

Verona *), und wiederum die um 1135 vollendeten an der des Domes zu Ferrara **). Hier wird der Bildner Nicolaus genannt, und an S. Zeno geben die Inschriften die Künstlernamen Nicolaus und wiederum, wie in Modena, Wilhelm (hier jedoch Guillelmus geschrieben). Sollte man hier eine Identität der Personen annehmen dürfen, was der Zeit nach allerdings möglich und bei der Aehnlichkeit des Styles nicht unwahrscheinlich ist, und überdies rücksichts des Nicolaus durch die Wiederholung der, seinen Namen enthaltenden Phrase in Verona und in Ferrara auffallend unterstützt wird ***), so würde dies darauf hindeuten, dass diese Kunstrichtung hier noch nicht sehr verbreitet gewesen sei. Jedenfalls aber zeigt die Uebereinstimmung des Architektonischen und des Plastischen an diesen Façaden einen engen Schulzusammenhang, und zwar in beiden Künsten, und eine gemeinschaftliche Richtung auf eine

*) Salvet in aeternum qui sculpserit ista Guillelmem. — Hic exempla trai possunt laudes Nicolai. — An der Lunette:

Artificem gnarum qui sculperit hec Nicolaum
Omnes laudemus Christum Dominumque rogemus
Celorum regnum tibi donet ut ipse supernum.

Vgl. Abbildungen und Inschriften bei Orti Manara, dell' antica basilica di S. Zenone.

**) Anno milleno centeno ter quoque deno
Quinque superlatis struitur domus hec pietatis.
Artificem gnarum qui sculpserit hec Nicolaum
Huc concurrentes laudent per secula gentes.

***) Die Uebereinstimmung des ersten und des dritten Verses in den beiden vorstehend angeführten Inschriften ist um so bedeutungsvoller, als die Abweichung der folgenden Verse sich dadurch erklärt, dass die Ferrareser Inschrift nur noch einen zweiten Vers brauchen konnte, die Veroneser aber die Aufgabe hatte, einen grösseren Raum zu füllen. Dies zur Bestätigung der schon von Kugler (K.-G. N. Ausg. S. 522) geäusserten Vermuthung über die Identität des Urhebers beider Werke. Die Annahme, dass Nicolaus aus Ficarolo sei, ist eine unbegründete Hypothese des Ferraresen Barufaldo (Cicognara IV, 417).

neue, freilich noch nicht klar gedachte Form, welche die altchristlichen Typen verliess und von byzantinischer Weise unberührt blieb.

Nicht ganz so frei war sie von nordischen Einflüssen. An S. Zeno findet sich, wie in anderen Kirchen dieses Styles, an der geeigneten Stelle der Façade ein grosses kreisförmiges Fenster. Es ist hier durch die Darstellung aufsteigender, sitzender und herabfallender Gestalten zum Glücksrade ausgebildet, wird auch als solches nicht bloss in dabeistehenden Versen ausführlich erklärt, sondern auch in einer im Inneren der Kirche befindlichen Inschrift, welche den Bildner desselben, Briolotus, mit überschwenglichem Lobe preist *), ausdrücklich als solches, als rota fortunae, genannt. Aus dieser wiederholten Erwähnung kann man schliessen, dass der Gedanke, dem Rundfenster die Bedeutung des Glücksrades beizulegen, der am Münster zu Basel ungefähr gleichzeitig und in reicherer Ausbildung vorgekommen war, in Italien noch den Reiz der Neuheit hatte, und dass er, der überhaupt mehr der scholastischen Auffassung des Nordens entspricht, von dorther eingeführt war. Ich habe schon erwähnt, dass auch sonst die Darstellungen der architektonischen und der freieren Plastik an diesen Bauten nach dem Norden hinweisen. Allein jedenfalls war dieser Einfluss in Beziehung auf plastische Formbildung viel geringer, als in baulicher Beziehung. Während die nordische Plastik der Architektur untergeordnet war, ging die italienische ihren eigenen Weg und suchte unmittelbarer aus dem Leben zu schöpfen. Sie that dies zwar noch in sehr unbeholfener, unklarer Weise, um so

*) Quisque Briolotum laudet quia dona meretur u. s. w. Er wird (wenn, wie es scheint, die ganze lange und durch Abbreviaturen und Sprachfehler dunkele Inschrift auf ihn zu beziehen ist) darin sublimis und ein Verendus homo nimium quem fama decorat genannt. Orti Manara a. a. O. S. 17.

unbeholfener, weil ihr die Leitung der architektonischen Regel abging, weil ihre Gestalten mit den antikischen Ornamenten, die man noch beibehielt, nicht übereinstimmten, aber sie wurde auch so von ihren Zeitgenossen verstanden und mit Jubel begrüsst.

Ein deutlicher Beweis für diese schon jetzt beginnende Würdigung der Kunst sind die wortreichen Inschriften, mit denen diese Monumente, in bedeutungsvollem Gegensatze gegen das Schweigen der nordischen Kunst *), bedeckt sind. Ihre Ruhmredigkeit kann uns kindisch vorkommen; wir lächeln, wenn die Urheber dieser plumpen, unausgebildeten Gestalten mit Daedalus verglichen **), wenn von ihrem allzugrossen Ruhme gesprochen, wenn verhiessen wird, dass die Völker sie durch alle Jahrhunderte loben sollen. Wir dürfen desshalb aber nicht die Anmaassung der Künstler anklagen; allerdings liebten diese schon jetzt, ihre Namen auf ihren Werken zu verewigen, aber wo sie es selbst thaten, auf den Bildern, geschah es in bescheidener Form, etwa um sich der Fürbitte der Beschauer oder der Gnade Christi zu empfehlen. Es hing eher mit der Selbstzufriedenheit der Vorsteher des Baues zusammen,

*) Künstlernamen kommen auch in unseren Bauten vor, aber sehr selten lobende und auch dann mässig gehaltene, wie z. B. im Kloster Neuwerk in Goslar, wo die auf dem Spruchzettel eines Engels befindliche, in ihrem vorderen Theile nicht lesbare Inschrift mit den Worten schliesst: vide, laudando viro lapicide.

**) Nicht bloss der Urheber der gewaltig rohen Sculpturen an der Porta romana zu Mailand, Anselmus, wird, wie sogleich zu erwähnen, „alter Daedalus“ genannt (Millin, Lombardei, d. Uebers. I, 119, und v. d. Hagen, Briefe, I, 294), sondern auch Busketus am Dome zu Pisa (Cicognara II, 93) mit diesem mythischen Künstler verglichen und über ihn gestellt, weil dieser nur in dem dunkelen Labyrinth, jener in einem glänzenden Tempel seinen Ruhm habe. Es ist charakteristisch für den schülerhaften Zustand der Kunstkenntniss und die damit verbundene Neigung zu Beziehungen auf das Alterthum, dass gerade dieser Name wiederholt gebraucht wurde.

welche der Dankbarkeit ihrer Mitbürger einen Fingerzeig geben wollten. Aber es lässt doch darauf schliessen, dass der Sinn für die Bedeutung der Kunst schon mehr verbreitet war, und dass die neue Richtung der Plastik Anklang fand.

Weitere Fortschritte machte die Sculptur freilich zunächst noch nicht. Wir finden sie in Mailand dreissig oder vierzig Jahre später in derselben, ja, fast in vermehrter Rohheit, und zwar dies an einem Werke, das den Ruhm der Stadt verherrlichen sollte, an der Porta romana (1167 — 1171), welche nach der Herstellung der durch Kaiser Friedrich zerstörten Stadt in der neuerbauten Stadtmauer angebracht und mit Reliefs verziert wurde, welche den glücklichen Einzug der Bürger und ihrer Bundesgenossen darstellten. Dies wird denn auch in langen Versen erklärt, der Baumeister, Girardus de Castianego, die mit der Aufsicht über den Bau betrauten Beamten werden genannt, der Bildner Anselmus wird wieder als zweiter Daedalus gepriesen. Aber die Reliefs selbst sind von äusserster Rohheit und Formlosigkeit, in Gedanken und Absicht sogar weit unter den Reliefs jener vorhergenannten Kirchen *).

Auch in Toscana war die Plastik, ungeachtet der grösseren Uebung in Marmorarbeiten und der feineren Ornamentik, nicht weiter vorgeschritten; sie war vielleicht etwas regelmässiger, etwas mehr von architektonischen Rücksichten geleitet, aber dafür weniger naiv und ausdrucksvoll, und in der Zeichnung der Gestalten nicht einsichtiger. Das Taufbecken in S. Frediano zu Lucca, auf dem sich der Meister Robert nennt, und welches vielleicht vom Jahr 1151 ist **), hat noch unendlich rohe Arbeit, ungeschlachte

*) Abbildungen in Giulini's Memorie di Milano VI, 397 ff., und einige bei Aginc. Sculpt. Taf. 26, Nro. 25 — 27.

**) Rumohr I, 262. Förster S. 10. Dieser will die Jahreszahl 1151 entdeckt haben, die an sich nicht unwahrscheinlich ist, mir aber

Köpfe und Hände, die Gewandung mit Falten überladen. Nicht viel besser ist die Arbeit des Gruamons, der am Architrav von S. Andrea in Pistoja mit seinem Bruder Adeodatus eine Anbetung der Könige ausführte und hier, so wie an einem anderen Bildwerke, an S. Giovanni fuor civitas daselbst, das Prädicat Magister bonus erhielt, das sich auch bei anderen Künstlern dieser Gegend findet, und zuweilen einen Beinamen gebildet zu haben scheint *). Seine Weise ist geordneter und ruhiger, als die jener Meister von Modena und Verona, aber auch steifer und leerer, seine Figuren sind kaum besser gezeichnet. Geringer noch ist jener Biduinus, von dem in S. Casciano, unfern Pisa, ein Relief mit der Erweckung des Lazarus und dem Einzuge Christi herrührt. Obgleich es schon von 1180 ist und das Verfahren des Meisters in der Inschrift als ein gelehrtes gepriesen wird (docte peregit), ist die Arbeit unendlich roh und zugleich steif. Die Apostel, welche dem Herrn in militärischer Ordnung folgen, sind einer das treue Abbild des andern; wie Säcke liegen, wie Förster beschreibt, die Gewänder um den Leib, die Falten ziehen sich wurmartig und parallel über die eingenähte

aus den sehr verwischten Zügen nicht hervorzugehen schien. Die Darstellungen der Reliefs sind ungewöhnlich, und jetzt bei einer Reparatur in unrichtige Folge gebracht, aber keineswegs, wie Förster meint, unverständlich. Der Inhalt ist die Taufe auf den Namen Christi und die durch sie bewirkte Tilgung der im Gesetze gerügten Sünde. Dies wird in folgender Art entwickelt: 1) der Durchgang durch das rothe Meer, 2) Moses, die Gesetztafeln empfangend, 3) Christi Geburt, den Satan besiegend, der als Drache wuthschnaubend am Boden liegt, während ein Engel mit der Lanze dabei steht, und Christus als Kind in der Glorie erscheint, 4) Christus als Weinstock. Daran reihen sich mehrere Heilige. Bemerkenswerth ist, dass die Arcaden Spitzbögen und korinthische Kapitäle in der in Frankreich gewöhnlichen Form haben.

*) Vasari hat das Wort für einen Namen gehalten. Vergl. darüber Cicognara III, 129 und Rumohr I, 256. S. den Fries von S. Andrea bei Aginc. Sc. T. 27.

Gestalt, deren Theile und Bewegung sie nothdürftig bezeichnen. Etwas besser, doch immer noch sehr steif und unbedeutend, sind die Reliefs desselben Meisters über der Thüre von S. Salvatore (jetzt S. Carità) in Lucca, die Legende des heiligen Nikolaus darstellend *). Auch die Reliefs einer aus der abgetragenen Kirche S. Piero Scheraggio in Florenz nach der vorstädtischen Kirche S. Leonardo daselbst gebrachten Kanzel sind noch sehr roh, aber sie zeugen von Gedanken und Empfindung und übertreffen im Stylgefühl jene lombardischen Sculpturen. Sie werden daher jedenfalls erst am Ende dieser Epoche entstanden sein **). Wir sehen daher um diese Zeit die Plastik noch auf einer sehr niederen Stufe.

Arbeiten in Erz sind hier seltener. Das einzige, mit Sicherheit dieser Epoche angehörige Werk in Toscana ist eine Thüre am Kreuzschiffe des Domes zu Pisa, vielleicht vom Anfange des zwölften Jahrhunderts. Zeichnung und Auffassung sind hier zwar nicht so hässlich und wild, wie an der oben erwähnten Thüre von S. Zeno in Verona, aber

*) Förster S. 8 und Rumohr I, 261. Jener deutet das eine Relief auf die Parabel von der Hochzeit des Königssohnes, was ich bezweifle, da ich keine Darstellung dieser Parabel im Mittelalter kenne. Das Mittelalter war allerdings bereit, Parabeln für Wahrheit und die darin vorkommenden Gestalten für historische oder doch überirdisch existente zu nehmen, und diese gingen denn auch, wie z. B. die klugen und thörigten Jungfrauen, in den künstlerischen Gebrauch über. Dagegen habe ich solche Parabeln, welche keine hervorragenden namhaften Gestalten, sondern nur Beziehungen geben, nie dargestellt gefunden, was auch begreiflich ist, da sie nicht populär werden konnten und nicht leicht verständlich wiederzugeben waren.

**) Rumohr I, 252 (der sie ausführlicher beschreibt) will sie dem elften Jahrhundert vindiciren, Förster a. a. O. 12 setzt sie in die zweite Hälfte des zwölften, und weist eine Aehnlichkeit der von ihm mitgetheilten Kreuzabnahme mit der Darstellung desselben Gegenstandes durch Nicolo Pisano am Dome zu Lucca nach. Diese Aehnlichkeit schliesst aber die frühere Entstehung nicht aus, auf welche die grosse Verschiedenheit des künstlerischen Werthes schliessen lässt.

doch unendlich roh, plump und geistlos, ohne Gefühl für Raum- und Körperverhältnisse. Man hat sie dem Pisaner Bonannus zuschreiben wollen *), von dem wir wissen, dass er im Jahre 1180 eine Thüre für die Façade dieses Domes gegossen hat, die aber bei dem Brande des Jahres 1596 untergegangen ist, und von dem eine andere, von 1186 datirte Thür noch jetzt in Monreale bei Palermo existirt. Indessen soll diese letzte weniger unvollkommen sein, als die jetzt in Pisa befindliche, auch spricht die Baugeschichte dieses Domes dafür, dass diese am Kreuzschiffe befindliche Thüre bald nach der Vollendung dieses Theiles der Kirche, und mithin lange vor der Zeit der uns bekannten Arbeiten des Bonannus entstanden ist. Auch, wenn man nach jener Thüre in Monreale urtheilt, erscheint er indessen, obgleich er berühmt genug war, um in Sicilien zu concurriren, noch keineswegs als ein bedeutender Künstler.

Nicht viel besser ist endlich auch der Styl auf der Altarbekleidung, welche Papst Coelestin II. in den Jahren 1143 oder 1144 im Dome zu Città di Castello stiftete, nur dass hier ein grösserer Einfluss des byzantinischen Styles, aber auch mit aller Trockenheit desselben, wahrzunehmen ist **). Und so finden wir also am Schlusse dieser Epoche und noch selbst über die Gränze derselben hinaus, in allen Theilen Italiens die darstellenden Künste auf einer niedrigeren Stufe, als in Deutschland.

*) So noch Cicognara II, 101, während Serradifalco (Del duomo di Monreale etc. Appendice, p. 62) und Rosini (St. d. P. Lib. I, c. 3) widersprechen. Die freilich sehr unzuverlässigen Abbildungen der Thüre von Monreale, welche Serradifalco, Tab. IV, und Rosini geben, scheinen in der That auf einen mehr entwickelten Styl hinzudeuten, als jene in Pisa erhaltene Thüre zeigt. Auch ist der Grund, dass Bonannus auf jene beiden Thüren seinen Namen setzte und sich hier keine Inschrift findet, keineswegs unerheblich.

**) Agincourt Sc. Taf. XXI.

Neuntes Kapitel.

Die byzantinische Frage.

Unzweifelhaft ging die Kunst dieser Epoche von der römischen und altchristlichen aus, zweifelhaft und bestritten ist es dagegen, ob und in welchem Maasse sie auch von der byzantinischen Kunst, die allerdings aus derselben Wurzel erwachsen, indessen bereits eigenthümlich gestaltet oder erstarrt war, geleitet worden. Bekanntlich hat man eine Zeitlang diesen Einfluss für so gross gehalten, dass man die gesammte abendländische Kunst dieser Epoche mit der byzantinischen zusammenwerfen, sie nach dieser benennen zu dürfen glaubte. Seitdem man sowohl unsere einheimische als jene morgenländische Kunst und ihre Verschiedenheit besser kennen gelernt hat, wird dies zwar nicht mehr in solcher Ausdehnung behauptet, indessen ist man dennoch nicht völlig darüber einig, ob und in welchem Umfange ein Einfluss von Byzanz auf die abendländische Kunst stattgefunden hat, und es giebt noch Viele, welche ihm eine grosse Bedeutung beizulegen geneigt sind. Es scheint daher angemessen, diese Frage, welche alle Kunstzweige berührt, selbstständig zu betrachten und diese Betrachtung hier, nachdem wir so eben in Italien einen byzantinischen Einfluss bemerkt haben, anzuschliessen.

Zunächst wird man sich dabei vergegenwärtigen müssen, in wie weit der Verkehr, der, überhaupt und abgesehen von der Kunst, zwischen dem byzantinischen Reiche und dem Abendlande statt fand, uns berechtigt oder nöthigt, einen künstlerischen Einfluss anzunehmen. Die bleibende Anerkennung und Nachahmung einer ausländischen Kunst findet sich immer nur da, wo man dem Volke, dem sie angehört, auch sonst eine geistige Ueberlegenheit zugesteht. Die Griechen des Alterthums waren den Römern, die Italiener und Franzosen des sechszehnten und achtzehnten Jahrhunderts den anderen abendländischen Nationen nicht bloss in der Kunst, sondern zugleich auch in der Literatur, in Sitten und Gebräuchen Vorbilder. Jedenfalls aber setzt eine solche Aufnahme des Fremden einen lebendigen internationalen Verkehr voraus. Der des Abendlandes mit dem byzantinischen Reiche war stets ein sehr schwacher. Im Anfange des Mittelalters suchten allerdings die germanischen Fürsten etwas von dem Nimbus, mit welchem der Name des römischen Kaiserthums in der Vorstellung der Völker noch immer umgeben war, auf sich zu übertragen. Sie glaubten dies durch die Verbindung mit dem byzantinischen Kaiser, als dem Erben des Imperatorentitels zu erlangen, und die griechischen Autokratoren begünstigten diese Neigung, um mit diesen kräftigen Barbaren in gutem Vernehmen zu bleiben und sie in einer scheinbaren Abhängigkeit zu erhalten. Daher kam es, dass gothische und fränkische Könige den Patriciertitel nachsuchten und ihrem Namen beisetzten, dass man von beiden Seiten Gesandtschaften ausrüstete und empfing und Geschenke austauschte. Karl der Grosse und dann wieder die Ottonen hielten sogar Vermählungen mit den Töchtern des Kaiserhauses für wünschenswerth. Allein alle diese Bemühungen hatten geringen Erfolg; der Geist der Nationen stand ent-

gegen. Die Griechen verlachten mit dem Hochmuthe, welcher erstarrten conventionellen Zuständen eigen ist, alles Fremde und behandelten die Germanen als rohe und beschränkte Barbaren; diese gaben ihnen dafür Hass und Verachtung zurück und machten griechische Treulosigkeit zum Sprüchworte. Man darf nur den Bericht des Luitprand über seine Schicksale als Gesandter Otto's am Hofe von Constantinopel lesen, um sich davon zu überzeugen, dass bei diesem Tone gegenseitiger Grobheit und Prahlerei kein bleibender Verkehr möglich war. Die Vermählung Otto's II. mit einer Prinzessin des griechischen Kaiserhauses brachte darin keine Aenderung hervor. Theophanu war nur eine vernachlässigte Stieftochter des herrschenden Kaisers, die man fast zum Hohne den Barbaren übergab; am Hofe seiner Nachfolger fehlte ihr jeder Einfluss. In Deutschland selbst wurde sie nichts weniger als freundlich empfangen; mehrere Grosse des Reichs waren der Meinung, dass der Kaiser sie zurücksenden solle, weil er nicht ihre Hand, sondern die einer anderen Prinzessin für seinen Sohn gefordert hätte *). Otto hörte darauf nicht, sie blieb und wusste sich im Inneren des kaiserlichen Hauses Achtung und Ansehen zu erwerben, aber im Volke wurde sie stets undeutscher Gesinnung verdächtigt und deshalb gehasst **). Und nicht ganz mit Unrecht; wenigstens flösste sie ihrem Sohne, Otto III., einen lächerlichen Hochmuth auf seine griechische Abkunft ein, so dass er das heimische Wesen verachtete ***) und sich selbst den Römern, obwohl er

*) Dittmar Mers: (Pertz Monum. III, 748) non virginem desideratam .... Fuere nonnulli qui hanc fieri conjunctionem apud imperatorem impediri studerent, eamque remitti consulerent.

**) Annal. Saxo ad ann. 984.

***) Der Brief an seinen Lehrer Gerbert, worin er sich einen Griechen nennt und des bäuerischen Wesens der Sachsen spottet, ist bekannt und oft angeführt.

ihnen schmeichelte, zum Gespötte machte. Diese seine gräcisirende Richtung ging indessen auf das deutsche Volk nicht über, und als der junge König, wie schon vor ihm Karl der Kahle, byzantinisches Ceremoniell annehmen wollte und beim Festmahle seine Tafel auf erhöhter, einsamer Stelle errichten liess, erregte er Missfallen *). Das Volk stiess also die byzantinische Sitte zurück; und dabei blieb es auch. Während der Kreuzzüge zeigte sich die gewaltige Verschiedenheit abendländischer und orientalischer Gebräuche. Selbst die Sprache der Griechen war im Abendlande fast unbekannt; die Studien der Gelehrten beschränkten sich auf das Lateinische. Schon Alcuin hatte nur geringe Kenntniss des Griechischen. Karl der Grosse selbst verstand es, ohne es zu sprechen. Als er eine seiner Töchter dem byzantinischen Kaiser vermählen wollte, als später für eine Prinzessin des ottonischen Hauses, Hedwig, das Gleiche beabsichtigt wurde, liess man Griechen aus Byzanz kommen, um diese Damen in ihrer künftigen Landessprache zu unterrichten. Es fehlte also sogar an Lehrern für diesen Zweck. Selbst in Italien findet der sorgfältigste Forscher, Tiraboschi, im neunten Jahrhundert keine Spur griechischer Studien. Im Hause der Ottonen erneuerte man sie zwar, Bruno hatte griechische Gelehrte um sich, mit denen er disputirte **), Luitprand, Otto's Gesandter in

*) Dithmar Mers. (Pertz Monum. III, p. 781): Imperator antiquam Romanam consuetudinem jam ex parte deletam suis cupiens renovare temporibus multa faciebat, quae diversi diverse sentiebant. Solus ad mensam quasi semicirculus factam loco caeteris eminentiori sedebat. Es ist bemerkenswerth, dass Dithmar die byzantinische Sitte nicht als solche, sondern als eine altrömische bezeichnet. Man betrachtete die Byzantiner, die sich ja selbst Römer nannten, nur als solche.

**) Ruotgeri vita Brunonis, c. 7. Graecos, quibus aeque magistris usus est. Saepe inter Graecorum et Latinorum doctissimos de philosophiae sublimitate disputantes doctus interpres medius ipse concedit.

Constantinopel, verdirbt seinen ohnehin schwülstigen lateinischen Styl mit griechischen Ausdrücken, und auch die Angelsachsen lieben es, in ihrer pomphaften Redeweise gewisse aus dem Griechischen entlehnte Wörter anzubringen *). Aber dieser eitle Gebrauch beruhete nicht auf tieferer Kenntniss, nicht auf unmittelbarem Verkehr mit den Griechen, sondern nur auf der Ueberlieferung einzelner griechischer Worte durch den Gebrauch der älteren Kirche, oder auf einzelnen Anführungen der Kirchenväter oder lateinischer Autoren. Die Trennung der Kirchen machte vollends der literarischen Verbindung ein Ende; man verstand sich nicht mehr **). Der Bilderstreit im byzantinischen Reiche hatte allerdings, wie ich schon erwähnt habe, die Auswanderung griechischer Mönche und ihre Aufnahme im Abendlande zur Folge. In Rom wurden ihnen Klöster eingeräumt ***), noch im elften Jahrhundert finden wir in der Diöcese Toulon ein griechisches Kloster †). Allein die Bekanntschaft mit griechischer Literatur wurde dadurch so wenig gefördert, dass im elften Jahrhundert sogar die bedeutendsten Gelehrten nicht mehr griechisch lesen konnten, und die irischen Mönche, welche sich auf dem Festlande

*) Wie Wilhelm v. Malmesbury in einer ohnehin merkwürdigen Stelle im Leben des Aldhelmus bemerkt; Graeci involute, Romani splendide, Angli pompatice dicere solent. Id in omnibus antiquis chartis est animadvertendum quantum quibusdam verbis abstrusis ex Graeco petitis delectentur. Schlosser, Gesch. d. M. A. II, 2, S. 26.

**) Felix de Verneilh, Archit. byz. en France p. 126, bringt ein Beispiel bei, dass um 1034 zwei griechische Mönche vom Berge Sinai im westlichen Frankreich reisten. Allein sie waren nicht Künstler, und selbst bei ihrem kurzen Aufenthalte trat Zwist über Glaubensfragen zwischen ihnen und ihren lateinischen Brüdern ein.

***) Leo Allatius, de perpetua consensione, Lib. I, c. VI, Nro. 31 (Colon. Agr. 1648, p. 122).

†) Gallia cristiana I, 744. Anno MXL testis fuit (Deodatus episcopus) donationis ecclesiae de Auriol monachis graecis.

niederliessen, wegen ihrer Kenntniss griechischer Buchstaben gesucht wurden. Selbst Uebersetzungen der griechischen Schriften kamen erst spät auf dem Umwege arabischer Studien ins Abendland *). Diese Unbekanntschaft mit dem Griechischen dauerte das ganze Mittelalter hindurch. Selbst zu Petrarca's Zeit waren, nach seiner eigenen Angabe, nur zehn Personen in Italien, welche den Homer zu lesen verstanden; in der Epoche, von der wir jetzt reden, konnte Niemand im Abendlande sich dessen rühmen. Dagegen bestand allerdings ein mercantilischer Verkehr zu allen Zeiten; seidene Stoffe, Teppiche und andere Luxusartikel griechischer Fabrication waren stets bei den Grossen beliebt. Aber auch in dieser Beziehung hatte Deutschland und überhaupt der Norden Europas keine directe Verbindung mit dem morgenländischen Reiche **), man bezog diese Waaren aus Italien, namentlich war Venedig der Stapelplatz. Luitprand, dem man während seiner Gesandtschaft in Constantinopel prunkend die Erzeugnisse des griechischen Kunstfleisses zeigte, antwortete, dass er das Alles in Venedig gesehen habe.

Theils auf dem Wege des Handels, theils durch Geschenke der Fürsten kamen dann auch griechische Kunstwerke in unsere Länder ***). Karl der Grosse und seine nächsten Nachfolger erhielten dergleichen herkömmlicher Weise durch die Gesandten des kaiserlichen Hofes, und unter den Schätzen, welche Theophanu nach der Erzählung

*) Vgl. überhaupt Hallam, Geschichte der Literatur Europa's im Mittelalter, franz. Uebers. I, 88 ff.

**) Dies wird für Frankreich unter Anderem dadurch erwiesen, dass man (einen einzigen Fund von zwölf Kupfermünzen des Kaisers Johannes Zimisces in Périgueux ausgenommen) in Frankreich keine byzantinischen Münzen gefunden hat. F. de Verneilh, Archit. byzant. en France, p. 128.

***) Einige Beispiele bei Rumohr It. Forsch. I, 218 u. 315.

der Historiker ihrem Gemahl mitbrachte, werden, obgleich es nicht angeführt wird, auch wohl einzelne Kunstwerke nicht gefehlt haben. Noch Heinrich IV. erhielt von dem damaligen Kaiser von Byzanz eine goldene Altartafel für den seiner Vollendung nahen Dom zu Speyer *). Auch durch die Pilgerschaften nach dem Orient, welche den Kreuzzügen vorhergingen, kamen einzelne Gemälde oder andere transportabele Kunstwerke in den Besitz der Klöster **), indessen konnte diese Quelle bei den Bedrängnissen, denen die abendländischen Pilger im Oriente ausgesetzt waren, nicht sehr reichlich fliessen, und wirklich stammen, zufolge urkundlicher Berichte oder glaubhafter localer Tradition, die meisten byzantinischen Kunstwerke, die wir in den Kirchenschätzen des Abendlandes finden, aus der späteren Zeit der Kreuzzüge her. Richard Löwenherz sendete Kirchengeräthe, die Saladin erbeutet und ihm verehrt hatte, nach England, und Balduin von Flandern, dem sich nach der Eroberung von Konstantinopel im Jahre 1204 die lange verschlossenen Truhen des byzantinischen Palastes öffneten, beschenkte den Papst, den König von Frankreich und viele Klöster und Dome mit kostbaren Kirchenzierden, Kelchen, Kreuzen, Gewändern u. dgl. Auch die anderen Theilneh-

*) Auctor vitae Henrici bei Lehmann Speyerische Chronik lib. 5, cap. 38.

**) Die meisten Beispiele, die wir kennen, beziehen sich auf die Aussenländer des abendländischen Kunstgebietes. So schenkte König Sigurd I. von Norwegen († 1130) der Kirche zu Konghella: tabulam quam in Graecia ex aere et argento confici curaverat, totam inauratam liquidisque gemmis nitide distinctam. (Snorro Sturleson bei Minutoli, der Dom zu Drontheim, S. 38.) Der König war in Jerusalem gewesen und hatte also diese Prachttafel mitgebracht. So schenkte ferner ein böhmischer Herzog dem Bischof Altmann von Passau am Ende des elften Jahrhunderts zwar nicht (wie Fiorillo I, 95 angiebt) ein Gemälde, aber doch tabulam egregia caelatura pretiosam, in qua imago S. Dei Genitricis G r a e c o o p e r e formabatur. So der Biograph des Bischofs bei Calles, Annales Austriae, I, 372.

mer dieser Eroberung bedachten ohne Zweifel die Kirchen ihrer Heimath *). Der lebendigere Verkehr mit dem Orient und die reichere Importation byzantinischer Werke fällt also erst in die zweite Epoche und mithin in eine Zeit, wo die abendländische Kunst bereits einen entschiedenen Charakter angenommen hatte. Von dem Wenigen aber, das in früherer Zeit hieher gelangt sein kann, ist ein erheblicher, allgemeiner Einfluss nicht zu vermuthen. Ebensowenig ist ein persönlicher künstlerischer Verkehr mit dem byzantinischen Reiche wahrzunehmen. In vielen Fällen wird erzählt, dass die Aebte und andere Bauherren der nordischen Länder fremde Künstler herbeigerufen, um ihre Werke zu schmücken; dabei werden wohl Italiener, nicht aber Griechen genannt. So brachte schon im siebenten Jahrhundert der Bischof Wilfried zur Erbauung der Kirche von Hexham Bauleute und andere Künstler aus Rom, Italien, Frankreich und anderen Ländern **). Sein Zeitgenosse, der Abt Beda, rief aus Gallien, vielleicht aus der Provence, Maurer, die nach römischer Sitte bauen konnten ***). Karl der Grosse, beim Bau des Aachener

*) S. das Verzeichniss der an Innocenz III. gelangten Werke dieser Art bei Hurter I, 662. Philipp August überlies die Geschenke der Abtei von St. Denis. Auch die heilige Kapelle zu Paris, die Kirchen zu Rheims, Soissons, Troyes, Clairvaux erhielten auf anderem Wege einen Antheil an dieser Beute. Du Somérard, l'art au moyen age IV, 377 ff.

**) Richard Hagulst. lib. 1, c. 5, anno 673. De Roma quoque et de Italia et Francia et de aliis terris, ubicumque invenire poterat (also auf eigenen Reisen) caementarios et quoslibet alios industrios artifices secum retinuerat et ad opera sua facienda secum in Angliam adduxerat.

***) Vgl. oben Band III, S. 484. Der zuweilen von den Chronisten gebrauchte Ausdruck: more romano scheint nur auf die Anwendung von Quadersteinen, deren regelmässige Gestalt man an antiken Gebäuden fand, gedeutet werden zu müssen. Basilicam (die im Jahre 1632 errichtete Amantiuskirche zu Rouen) non gallicano ritu minutis et rudibus, sed quadratis ac dedolatis lapidibus exstruendam

Münsters, und sein Günstling, der Abt Ansigis, beim Bau der Abtei von Fontenelle bei Rouen, benutzten Werkmeister und Arbeiter aus allen Ländern diesseits des Meeres *). Wilhelm, Abt von St. Benigne in Dijon, holte, wie bereits früher erwähnt ist, zu dem Bau seiner Abteikirche Künstler aus seiner Heimath, der Lombardei, herbei. Auch Suger, der berühmte Abt von St. Denis im zwölften Jahrhundert, erwähnt in der ausführlichen Geschichte seiner Bauunternehmung, dass er Künstler aus allen Gegenden Frankreichs, aus Deutschland und aus Italien herbeigerufen, nennt aber keine Griechen, die doch als die entferntesten auch die merkwürdigsten gewesen, und, da er sich seiner Sorgfalt zu rühmen beabsichtigte, ohne Zweifel von ihm angeführt worden wären **). Dies um so mehr, als er die byzantinischen Kirchenschätze wenigstens durch das Gerücht kannte, und sich nicht versagte, diejenigen, welche sie gesehen hatten, zu einer Vergleichung des seinigen, freilich, wie es scheint, nur in Beziehung auf Reichthum der Stoffe, aufzufordern. Nur in Deutschland findet sich, und auch hier nur ein Mal ***), eine Nachricht von

curavit. (Mabillon Annal. ord. S. Bened. I, p. 328.) Der Abt von Weremouth schickt dem Pictenkönige architectos qui romano more ecclesiam ex lapide construerent (a. a. O. II, p. 39).

*) Ueber das Münster zu Aachen vgl. Bd. III, S. 490. Von Ansigis heisst es: De omnibus regionibus cismarinis magistros et opifices advocavit. Canisius, Antiq. Lect. I, p. 387.

**) Suger, de rebus in administr. sua gestis, bei Bouquet t. XII, p. 96 — 99.

***) Mabillon nennt zwar einen Bruder der Kaiserin Theophanu, Gregorios, der bei Aachen ein Kloster gebaut haben solle, fügt aber (abgesehen, ob der Ausdruck bauen hier eine artistische Bedeutung hat) ausdrücklich hinzu, dass die Nachricht nur von Tritheim und anderen Neueren herstamme. Mabillon a. a. O. III, p. 631. Auch Caesar v. Heisterbach (Dial. VIII, 76) kennt den Gregorios als griechischen Königssohn und Stifter des Klosters zu Bourscheidt, weiss aber nicht, dass er Künstler gewesen.

der Anwesenheit griechischer Arbeiter, indem der Biograph des Bischofs Meinwerk von Paderborn bei Erwähnung der Bartholomäuskapelle am dortigen Dome ausdrücklich bemerkt, dass sie durch griechische Werkleute erbaut sei *). Meinwerk sass von 1009 bis 1036 auf dem bischöflichen Stuhle, sein Lebensbeschreiber war ein Paderborner Mönch vom Anfange des folgenden Jahrhunderts, der über die näheren Umstände des Baues wohl unterrichtet sein konnte. Seiner Anführung wird daher eine ältere Nachricht zum Grunde gelegen haben. Wie aber diese entfernten Arbeiter hieher gekommen, ob gerufen oder von selbst, darüber schweigt er gänzlich, obgleich es nahe gelegen hätte, auch darüber zum Ruhme seines Bischofs sich zu äussern. Man hat die Vermuthung ausgesprochen, dass unter der Bezeichnung von Griechen hier Süditaliener aus den von Byzanz beherrschten Gegenden gemeint seien **), was in der That nicht unwahrscheinlich ist. Wie dem aber auch sei, jedenfalls hat die oben bereits erwähnte Kapelle einen, zwar von anderen gleichzeitigen Bauten abweichenden Styl, der aber mehr auf eine Nachahmung altrömischer als byzantinischer Bauart hindeutet, und der, wie wir ebenfalls schon früher gesehen haben, keine weitere Nachfolge hatte, sondern dem romanischen Style alsbald wich. Freilich finden wir auch in der Lebensbeschreibung des gleichzeitigen Bischofs Gode-

*) Vita Meinwerci (ed. Brower): Capellam quandam, capellae in honore sancte Mariae a Geroldo Caroli magni Imp. consanguineo contiguam, per operarios Graecos construxit, camque in honore Sancti Bartholomaei Apostoli dedicavit. Gobelinus Persona, ein Schriftsteller des fünfzehnten Jahrhunderts, verdreht offenbar diese Stelle, wenn er die Erbauung durch griechische Werkleute auf die zu Karls des Grossen Zeit errichtete Kapelle bezieht, und Fiorillo (Gesch. d. z. K. in D. Th. I, S. 19) folgt diesem späteren Schriftsteller, ohne ihn zu berichtigen.

**) Kreuser, der christliche Kirchenbau, Bonn 1851, S. 317.

hard von Hildesheim eine Stelle, aus welcher man darauf schliessen könnte, dass damals Griechen in diesen deutschen Provinzen sich aufhielten. Es wird nämlich erzählt, dass er ein Xenodochium, ein Gasthaus für Reisende, gestiftet und dabei auch eine Bestimmung für solche, welche in der Tracht oder unter dem Namen von Griechen herumwanderten, gegeben habe. Allein jedenfalls waren dann diese angeblichen Griechen nicht eben geachtete und als brauchbare Künstler oder Werkleute angesehene Leute. Denn der Bischof bringt sie mit anderen vagabondirenden Geistlichen in eine Klasse, spricht von ihnen mit Verachtung und bestimmt gerade in Beziehung auf sie eine Beschränkung der Anderen gewährten Wohlthaten *).

Von griechischen Malern in den nördlichen Ländern findet sich keine einzige Spur; denn jener Grieche, welcher die junge Prinzessin Hedwig, die Tochter Heinrichs I. von Sachsen, als damalige Verlobte des Prinzen Constantin, für diesen malen wollte, von ihr aber verächtlich behandelt wurde, kann nicht als Beispiel eines fortdauernden Kunstverkehrs gelten, da er in Begleitung anderer Eunuchen, welche ihr Sprachunterricht geben sollten, von Byzanz gesendet war **). Nur italienische Maler wurden zuweilen

*) Vita Godehardi cap. IV, §. 26. Illos qui vel monachico vel canonico vel etiam Graeco habitu per regiones et regna discurrunt, prorsus execrabatur. Sie sollen daher nur zwei Tage geduldet werden; er nannte sie irridendo Peripateticos Platonis more. Neander K. G. IV, S. 293, note 4 vermuthet, dass die ganze Vorschrift gegen die sogenannte clerici acephali, gegen Geistliche, welche die Weihe ohne Beneficium erhalten hatten und ein Unterkommen als Schlosskapellane suchten, gerichtet gewesen sei. Es kann sein, dass das Mitleid mit den aus Griechenland vertriebenen, bilderfreundlichen Mönchen Abenteurer, etwa aus dem griechischredenden südlichen Italien, veranlasste, unter solchem Titel Almosen zu sammeln.

**) Die Anekdote (in Ekkehard's Chronik von St. Gallen bei Pertz Monum. II, p. 122) ist für die Zeit charakteristisch. Das junge Mäd-

auch in Deutschland gebraucht, wie jener Johannes, der auf Otto's III. Geheiss die Münsterkirche zu Aachen schmückte, und ein gewisser Transmundus in Diensten des Erzbischofs Adalbert von Bremen *).

Noch weniger finden wir eine Spur, dass abendländische Künstler, wie wir sagen würden, in Byzanz studirt hätten, ja selbst darüber, dass byzantinische Werke häufig und als solche nachgeahmt seien, fehlt jede ausdrückliche Nachricht. Die seltenen Beispiele, wo bei Bauten eine Nachahmung erwähnt wird, beziehen sich nur auf italienische Vorbilder **). Griechischer Technik wird, so viel

chen erlernte die griechische Sprache mit Eifer, als sie aber dem Maler (pictor eunuchus) sitzen sollte, und dieser sie scharf betrachtete, begann sie, weil sie jener Ehe abgeneigt war, das Gesicht so zu verzerren, dass er von seinem Vorhaben abstehen musste.

*) Fiorillo a. a. O. I, 75, II, 109.

**) Adalbert von Bremen beabsichtigte, die von seinem Vorgänger Bezelinus nach dem Vorbilde des Kölner Domes begonnene Kirche nach dem des Domes von Benevent fortzusetzen. (Adam. Brem. lib. III, c. 3.) In den Fällen, wo wir den Angaben über solche Vorbilder nachforschen können, besteht übrigens die Nachahmung nur in gewissen kirchlichen Einrichtungen, z. B. in der Verbindung der Krypta mit der oberen Kirche u. dgl., nicht in eigentlich Architektonischem. Die unter den Beweisen für die Anwendung des byzantinischen Styles in Deutschland geltend gemachte Nachricht, dass die im vorigen Jahrhundert abgebrochene Kirche auf dem Harlunger Berge bei Brandenburg von Heinrich I. more Graecorum erbaut sei (Büsching, Reise durch einige Münster etc. 1819, S. 54), hat schon deshalb kein Gewicht, weil sie nur von Nic. Leutinger, einem Schriftsteller aus der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, herrührt. Die Urkunden Kurfürst Friedrich's II. über Stiftung des Schwanenordens vom Jahr 1440 und 1443 nennen vielmehr den letzten Wendenkönig Pribislas als ihren Erbauer, wonach ihre Gründung erst in die Jahre 1136 — 1142 fallen müsste. (Vgl. v. Stillfried, der Schwanenorden, 1846, S. 30, 33, wo auch eine Abbildung der Kirche.) Nach dem erhaltenen Modell war diese Kirche allerdings auf quadratem Grundrisse, mit vier Pfeilern im Inneren und vortretenden Nischen, errichtet, also einigermaassen byzantinisirend, aber übrigens mit Kreuzgewölben gedeckt, mit vier Thürmen verbunden, und sonst in herkömmlichen nordischen Formen.

ich finde, nur ein Mal, und zwar nicht in Beziehung auf künstlerische Form, sondern auf die Art der Weberei gedacht *).

Eine unmittelbare künstlerische Verbindung des nördlichen Abendlandes mit dem byzantinischen Reiche ist daher überall nicht erweislich und nicht wahrscheinlich. So weit also Spuren einer byzantinisirenden Richtung hier vorkommen, könnte sie nur mittelbarer Weise über Italien hieher gelangt sein. Es ist, wie erwähnt, möglich, dass jene angeblich griechischen Bauleute, deren sich Meinwerk an der Bartholomäuskapelle zu Paderborn bediente, aus den südlichen, griechisch redenden Theilen von Italien stammten. Bei den anderen italienischen Bauleuten und Malern, deren in Deutschland und Frankreich gedacht wird, ist es dagegen nicht wahrscheinlich, dass sie gerade aus diesen Gegenden stammten. Die, deren engeres Vaterland angegeben wird, wie z. B. jener Abt Wilhelm von Dijon nebst seinen, ihm nachfolgenden Landsleuten, und ferner gewisse Arbeiter, welche Suger bei der Ausschmückung von St. Denis zuzog, waren Lombarden. Indessen war der ganze Verkehr des Abendlandes mit Italien theils durch den Handel, theils durch kirchliche Beziehungen, theils endlich, so viel es Deutschland betrifft, durch das Kaiserthum und die Römerzüge so lebendig, dass Mittheilungen aller Art nicht ausbleiben konnten. Jedenfalls kam aber auf diesem Wege die byzantinische Kunst nur in der Umgestaltung und Anwendung, die sie in Italien erhalten hatte, nach dem Norden, und auch darüber, in welchem Maasse dies

*) Abt Rothing von Fulda (1040 — 1047) hatte ein Gewand aus Wolle in griechischer Weise verfertigt. Vita Bardonis, archip. Moguntini c. 10. Sarcile ex lana Graeco facta opere per manus Rothingi. Vgl. Stenzel Gesch. der fränkischen Kaiser I, S. 141, und Ducange s. v. Sarcile. Vita Bardonis major cap. 10, in Böhmer's Fontes rerum Germ. III, 226.

stattgefunden, geben die Urkunden keine ausreichenden Nachrichten.

Wir sind daher lediglich an die Monumente gewiesen, um aus ihnen selbst zu erforschen, ob sie die Spuren byzantinischen Einflusses zeigen.

Dies ist nun für die Architektur im Ganzen zu verneinen. Der romanische Styl hat einen von dem byzantinischen wesentlich verschiedenen Charakter, und wir können ihn in seiner Entwickelung aus römischen Elementen so vollständig verfolgen, dass für einen byzantinischen Einfluss in grösserem Maassstabe kein Raum bleibt. Nur in einzelnen, genau zu bestimmenden Fällen finden wir eine Nachahmung byzantinischer Formen, sehen dann aber auch, dass sie nur eine geringe und bald wieder erlöschende Einwirkung auf den einheimischen Styl ausübt. Nur in Italien ist diese Nachahmung eine directe, in den nördlichen Ländern ist sie, wie es schon in der vorigen Epoche bei der Münsterkirche in Aachen durch S. Vitale von Ravenna geschehen war, immer durch italienische Vorbilder vermittelt. Nehmen wir die süditalienischen Gegenden und Sicilien aus, deren Kunstrichtung in der That mehr eine von abendländischen Einflüssen berührte byzantinische ist, so ist das bedeutendste Beispiel byzantinisirender Architektur auf dem abendländischen Kunstgebiete bekanntlich die Marcuskirche von Venedig. Wie wir gesehen haben, hatte sie selbst in der Metropole keine Nachahmung; die einzige bedeutende Kirche, welche sich an sie anschliesst, S. Antonio in Padua, zeigt die byzantinischen Motive schon so umgestaltet, dass sie ihren eigenthümlichen Charakter verloren haben. Eine Einwirkung auf die romanische Architektur im Ganzen übte daher dieses Vorbild nicht einmal in Italien, geschweige denn in den nördlichen Ländern aus. Das einzige, sehr merkwürdige Beispiel byzantinisirender

Architektur in diesen ist die oben ausführlich erwähnte Kirche von St. Front in Périgueux, allein da sie eine entschiedene Nachahmung jener Marcuskirche ist, so zeigt sie eben keine unmittelbare Verbindung mit Byzanz. Wir haben schon gesehen, dass diese Kirche nur in der Construction, nicht in den Details ihrem italienischen Vorbilde folgte, und dass sie zwar die Entstehung mehrerer anderer Kuppelkirchen in dieser westlichen Gegend von Frankreich veranlasste, in denen jedoch der byzantinische Charakter sich mehr und mehr verlor, so dass auch von dieser Stelle aus kein byzantinischer Einfluss auf die Gesammtentwickelung des romanischen Styles hergeleitet werden kann. An keinem anderen Orte der nördlichen Länder finden wir byzantinischen Baustyl in gleich entschiedener Weise angewendet. Zwar zeigen einige Kirchen in und um Köln Kuppeln, die von Wölbungen in einer, an byzantinische Construction erinnernden Weise getragen werden. Allein auch hier erstreckt sich die Aehnlichkeit nicht auf die Details, und wenn der Constructionsgedanke wirklich aus byzantinischen Studien entstanden sein sollte, so ist jedenfalls die Ausführung eine selbstständige und abendländische. Man ist wohl so weit gegangen, den Gebrauch von Kuppeln, der im ganzen Abendlande, in einigen Gegenden seltener, in anderen häufiger vorkommt, ja sogar die Anlage aller Rund- und Polygonbauten einem byzantinischen Einflusse zuzuschreiben *). Allein bekanntlich hatten die Römer schon seit den Zeiten August's Rund- und Kuppel-

*) So namentlich Albert Lenoir in seinem Werke: Architecture monastique. Er rechnet schon S. Stefano in Rom und die Rundbauten Constantin's zu den Beweisen byzantinischen Styles im Abendlande, und giebt also diesem Letzten eine Ausdehnung, die sich nicht rechtfertigen lässt. Er nimmt übrigens (vgl. Annal. archéol. XII, p. 178) im Resultat denn doch nur einen geringen, durch die abendländische Richtung bald überwundenen Einfluss des Byzantinischen an.

bauten, die auch in den ihnen unterworfenen nördlichen Ländern vorkamen, so dass diese Vorbilder schon ausreichten, um die Architekten des Mittelalters darauf hinzuleiten. Ueberdies sind diese Kuppeln unserer Länder von den byzantinischen wesentlich verschieden. Die byzantinische Kuppel besteht aus einer Halbkugel, die auf einem Gesimse ruht, welches in den Ecken durch besondere Kugelausschnitte gestützt wird. Die nordische Kuppel ist ein meist achttheiliges Kreuzgewölbe. Diese hat eine verticale, jene horizontale Anordnung. Will man aber die Rundbauten und Kuppeln der Römer, vom Pantheon des Agrippa an, im Gegensatz gegen den reinen griechischen Architravbau, aus einer durch die Ausdehnung des römischen Reiches herbeigeführten Einwirkung des Orients auf den abendländischen Geist erklären, was in gewissem Sinne zuzugeben ist, so ist dies doch kein Einfluss des eigentlich byzantinischen, erst seit den Zeiten Justinians entstandenen Styles, und darf daher ohne eine Verwirrung der Frage nicht hierhergezogen werden. Wenn dann auch wirklich noch andere einzelne Gebäude aufgezeigt werden können, deren Grundplan an byzantinische Bauten erinnert *), wenn auch endlich in anderen Fällen aus einer frommen oder eiteln Rücksicht eine Erinnerung an die Kirche des heiligen Grabes in Jerusalem **), oder an die

*) Z. B. die, aber noch aus karolingischer Zeit stammende Abteikirche Germigny-les-Prés im Loiret, von der oben S. 324 bereits gesprochen ist.

**) Vita b. Meinwerci, cap. 70, bei Leibnitz Scr. R. Brunsvic. I, p. 562: „Meinwercus ecclesiam ad similitudinem sanctae Hierosolymitanae ecclesiae facere disponens, Winonem - Hierosolymam mittens, mensuras ejusdem ecclesiae et sancti sepulchri deferri sibi mandavit." Eine allgemeine, durch die Maassverhältnisse begründete Aehnlichkeit genügte dem frommen Zwecke, auf künstlerische Formen kam es dabei nicht an. Rücksichts der Tempelritter scheint es in der That, dass sie, um ihren Charakter als Wächter des heiligen Grabes zu bezeichnen,

Sophienkirche zu Constantinopel *), in den Dimensionen oder in der Form der Bauten bezweckt wurde, so kann man dies noch nicht als den Beweis einer Einwirkung des byzantinischen Styles anführen, da eine solche Reminiscenz das Künstlerische und Technische der Architektur unberührt liess. Ueberhaupt beginnt und äussert sich die beabsichtigte Nachahmung einer fremden Architektur der Natur der Sache und der Erfahrung nach immer zuerst an den Details, hier aber sind diese durchweg abendländisch und charakteristisch verschieden von den byzantinischen, und alle Aehnlichkeiten, die man in dieser Beziehung behauptet hat, sind entweder gar nicht vorhanden, oder doch nur von so allgemeiner Art, dass sie sich aus der gemeinsamen und hier wie dort allmälig erblassenden Tradition des römischen Styles vollkommen erklären und durch die dabei bestehenden Verschiedenheiten die Annahme einer directen Einwirkung ausschliessen **). Im Ganzen also ist ein

den von ihnen im Abendlande erbauten Kirchen eine der Grabkirche ähnliche Gestalt gaben, und sie daher rund (wie in London und a. a. O.) oder polygonförmig, zwölfeckig wie in Segovia, achteckig wie in Laon und Metz (Alb. Lenoir a. a. O. p. 185, 209) anlegten; allein auch diese Kirchen sind im Uebrigen abendländischen Styls. Auch später noch baute man sogenannte heilige Grabkirchen (z. B. im vierzehnten Jahrh. in Brügge) polygonförmig, aber stets im Style ihrer Zeit.

*) So sollen die Mönche von St. Medard in Soissons im Jahre 1158 ein Gebäude in den Dimensionen der Sophienkirche erbaut haben. Dom Martene Vog. litt. t. II, p. 17.

**) Eine solche Aehnlichkeit haben in der That die stylisirten Blätter in der Ornamentation beider Style. Allein sie sind charakteristisch verschieden behandelt, und erklären sich hier wie dort durch den Vorgang der spätrömischen Sculptur und durch die Abnahme des plastischen Geistes. Das abendländische Würfelkapitäl ist von dem byzantinischen wesentlich verschieden; der Rundbogenfries (den z. B. Büsching geradezu als neugriechische Verzierung bezeichnet) kommt im Orient selten und in ganz anderer Form vor; die Zwerggallerien, die nur in Italien und im Rheinthale gebräuchlich sind, sind dem byzantinischen Style fremd.

Einfluss des byzantinischen auf den romanischen Styl überall nicht vorhanden.

Anders verhält es sich mit der Plastik und Malerei, hier haben unverkennbar zu verschiedenen Zeiten Einwirkungen der byzantinischen Technik und Anschauungsweise statt gefunden. Am sichersten können wir sie in Italien nachweisen, wo man, wie wir im vorhergehenden Kapitel gesehen haben, in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts mit vollem Bewusstsein der eigenen Unfähigkeit byzantinische Künstler herbeirief und Kunstwerke in Byzanz bestellte. Hiedurch und durch weitere Nachahmung dieser Arbeiten kam dann dort ein byzantinisirender Styl auf, welcher sich, vielleicht auch noch späterhin durch weitere Verbindung mit Byzanz genährt, bis ins dreizehnte Jahrhundert erhielt, der aber keine Rückwirkung auf die übrigen Länder ausübte, da diese inzwischen schon weiter fortgeschritten waren und die Ausbildung eines eigenen Styls begonnen hatten. Dagegen steht die merkwürdige Thatsache fest, dass in Deutschland schon früher, im Anfange des elften Jahrhunderts, wenigstens gewisse Kunstzweige, Miniaturmalerei, Elfenbeinsculptur, Metallarbeit, byzantinischen Charakter und byzantinische Technik annahmen, ohne dass urkundliche Nachrichten oder erkennbare Veranlassungen diesen Hergang erklären. Wir haben schon gesehen, dass die Ableitung dieses Einflusses von der Anwesenheit der Kaiserin Theophanu nicht haltbar und ein persönlicher künstlerischer Verkehr mit Byzanz nicht denkbar ist. Es bleibt daher nur die Annahme übrig, dass byzantinische Werke, die durch den Handel oder als Geschenke in die deutschen Klöster gelangten *), als Vor-

*) Am häufigsten mag dies in den südöstlichen Gegenden Deutschlands geschehen sein. So schenkte namentlich König Wratislav von Böhmen dem Kloster Göttweih ein plastisches Altarwerk von grie-

bilder dienten und jenen griechischen Styl einheimisch machten, worauf auch der Umstand deutet, dass der byzantinische Einfluss vorzugsweise in solchen kleineren Arbeiten erkennbar ist *). Freilich bleibt es dann auffallend, dass diese der Natur der Sache nach nothwendig kleine Zahl fremder Vorbilder eine so allgemeine Wirkung hervorbrachte. Allerdings wurde dies dadurch erleichtert, dass die Klosterschulen in Verbindung standen und so die Weise, welche in den angeseheneren derselben gelehrt wurde, sich weithin verbreiten konnte. Allein dennoch war dies nur dadurch möglich, dass jenem fremden Style eine verwandte Sinnesrichtung und ein Bedürfniss entgegenkam. Dies ist denn aber in der That auch wohl zu begreifen. Dem gebildeten Sinne dieser mönchischen Künstler konnte die Haltungslosigkeit und Rohheit der bisherigen Kunstarbeiten, namentlich in der Zeichnung der Figuren, nicht entgehen. Eine Abhülfe gegen dieses Uebel konnte man nach der allgemeinen Tendenz der Zeit nur durch engeres Anschliessen an die Tradition, d. i. an römische und altchristliche Vorbilder erwarten. Da es nun in Deutschland an wirklich römischen, vor dem völligen Untergange der an-

chischer Arbeit („graeco elaboratum opere". Calles, Annales Austriae. Lib. VI, p. 371, und Fiorillo, Gesch. d. z. K. in D. I, 95).

*) Unter Anderem waren namentlich auch die Seidenwaaren, welche man in dieser Epoche im Abendlande brauchte, sämmtlich orientalischen Ursprungs, da es im Abendlande Fabriken dieser Art nicht gab. Indessen ist nicht erweislich, dass die Muster, die man hier fand, einen erheblichen Einfluss auf die abendländische Kunst ausübten. Einige Gewänder aus solchen Stoffen sind noch jetzt erhalten, so namentlich das angebliche Chorgewand Karl's des Grossen in der Kath. von Metz, andere im Münster zu Aachen, in Chinon, im Mans, in Auxerre, selbst in Danzig und in Stralsund. Sie zeigen sämmtlich Thiergestalten, Giraffen, Löwen, Adler in schematischer Zeichnung und stammen wahrscheinlich nicht aus dem byzantinischen Reiche, sondern aus arabischen Fabriken. S. einige Abbildungen derselben in Caumonts Abécédaire d'archéologie 1. Ausg., S. 19 ff.

tiken Kunst entstandenen Werken fast gänzlich fehlte, da man hier zwischen Römischem und Byzantinischem nicht unterschied und die geringen Ueberreste antiken Sinnes, die in beiden übrig waren, für gleichbedeutend hielt, so ist es begreiflich, dass man die Vorbilder, deren man habhaft werden konnte, ohne sorgfältige Kritik nachahmte. Dies konnten aber, da Italien in diesem Jahrhundert fast nichts producirte, nur byzantinische Arbeiten kleinerer Art sein, die man daher als die Ueberlieferung des Richtigen betrachtete und benutzte. Hiedurch erklärt es sich auch, dass die mannigfachen und zum Theil ziemlich ausführlichen Berichte der Chronisten über die künstlerische Wirksamkeit der Bischöfe und Aebte oder über die Einrichtung der Klosterschulen niemals der byzantinischen Hülfsmittel gedenken; man sah in ihnen nichts Abweichendes von der sonstigen Tendenz aller Studien. Dazu kam dann aber noch ein anderer bestimmender Umstand. Die vorherrschende Richtung dieser klösterlichen Civilisation ging dahin, Ordnung und Regel an die Stelle der Verwilderung und Gedankenlosigkeit zu bringen. Diese Eigenschaften fand man nun in den byzantinischen Arbeiten in abstracter und erstarrter, aber eben deshalb leicht zu erkennender und nachzuahmender Weise, verbunden mit einer eleganten, sauberen Technik. Selbst die Schwächen dieser Arbeiten, der leichenhafte Farbenton, die steif geordnete Gewandung, der Ausdruck der Unfreiheit, hatten für die Lehrer der Klosterschulen nichts Abstossendes. Die Völker waren zwar höchst verschieden; das von Byzanz in orientalischer Knechtschaft erschlafft, in jeder Beziehung verfallen, die abendländischen Nationen roh, aber kräftig und freiheitsliebend. Aber die Völker machten die Kunst noch nicht, sie war im Abendlande wie im griechischen Reiche ganz in den Händen der Klostergeistlichen, und diesen war

die strenge, starre Form gerade zusagend; sie fanden darin einen Ausdruck, der ihrem eigenen ascetischen Streben entsprach, und an den das Volk zu gewöhnen sie für nützlich halten mochten. Der byzantinische Styl hatte mit einem Worte eine Verwandtschaft mit der strengen kirchlichen Richtung des elften Jahrhunderts. Daher fand er in Italien Eingang, als die hildebrandinische Reaction gegen das bisherige laxe Wesen siegte, daher kam er in Deutschland, wo diese Strenge schon früher herrschte, seit den Zeiten Heinrich's II. in Aufnahme. Von hier aus verbreitete er sich dann, durch die Verbindung der Mönchsorden und vermöge des höheren Ansehens der deutschen Klosterschulen, über die anderen abendländischen Gegenden.

Aus diesem Zusammenhange erklärt sich denn auch das Uebrige. Der byzantinische Styl fand nur soweit Eingang, als jenes Bedürfniss und jene Vorbilder es bedingten. In Werken von höherer Bedeutung und grösserer Dimension, für welche die transportabeln byzantinischen Arbeiten, die man allein kannte, kein Vorbild gaben, und bei denen sich das eigene Gefühl mächtig regte, fand er überall keinen Eingang. Hier herrschte vielmehr, da Werke dieser Art meistens mit Gebäuden zusammenhingen, das architektonische Element, welches allerdings in seiner strengen Anwendung auf die Form des Lebens einigermaassen ähnliche, aber doch sehr verschiedene Wirkungen wie jene byzantinisirende Regelung hervorbrachte. In den Sculpturen der Michaeliskirche zu Hildesheim und an dem Relief des Egstersteines sind daher keine, oder doch nur höchst schwache Anklänge an byzantinische Weise zu entdecken. Je mehr sich die Architektur und mit ihr das eigene Formgefühl hob, desto mehr verschwanden jene Einflüsse. Allerdings gilt dies von den französischen Sculpturen nicht in demselben Grade wie von den deutschen; während diese

sich zu höherer Freiheit ausbildeten und dadurch sich von dem byzantinischen entfernten, entwickelte sich bei jenen immer mehr ein Styl, der in seinen langgedehnten Gestalten, in der Häufung der Falten, in der sauberen aber kleinlichen Verzierung der Gewänder wiederum stärker dorthin neigte und sich so bis in die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts erhielt. Allein dennoch dürfen wir hier, zumal da die architektonische Plastik den Byzantinern völlig fehlte, keinesweges eine neue Einwirkung vom Oriente aus, sondern nur eine specifische Aeusserung des architektonischen Formgefühls dieser Gegenden, verbunden mit einem Nachklange des früheren Miniaturenstyls, annehmen. Ueberall verlor sich also jenes byzantinische Element mit der Ausbildung des architektonischen Sinnes, verschmolz mit demselben, verschwand ebenso unbemerkt, wie es sich eingeschlichen hatte. Wir sehen daher, dass es nur eine Uebergangsstufe bildete, ein Hülfsmittel, dessen der einheimische Geist sich bediente, weil es ihm entsprach, weil er durch dasselbe eigene, grössere Arbeit ersparte, das ihn in seiner Entwickelung nicht hemmte, sondern förderte, das er fallen liess, sobald seine Kräfte soweit gestärkt waren, um es zu entbehren. Es vertrat die Stelle, welche bei völlig naturgemässer Entwickelung der Kunst die architektonische Regel allein einnimmt, war nur ein Surrogat für dieselbe, bis dahin, dass sie hinlänglich gereift war, um die anderen Künste zu leiten. Dass man einer solchen Entlehnung bedurfte, dass sie sich eine Zeitlang erhalten konnte, hängt damit zusammen, dass die Kunstübung im Mittelalter eben nicht ein freies Product des Nationalgefühls, sondern ein traditionelles Bedürfniss der Kirche war, dass sie daher auch schon vor dem Zeitpunkte ihrer natürlichen Entwickelung statt finden musste, und sich nur durch fremde Hülfe erhalten konnte. Daher fand denn auch

in der Architektur kein irgend erheblicher Einfluss von Byzanz her statt, weil diese Kunst die ersterwachende und an einheimische Verhältnisse geknüpfte ist, während die anderen Künste in ihrer Verfrühung dieser Stufe bedurften. In der That ist also dieser Einfluss eine sehr merkwürdige, bedeutsame Erscheinung, hinter welcher man aber nicht, wie es oft geschehen ist, ein specifisches kirchliches Geheimniss zu suchen hat, sondern die uns nur die schon sonst bekannte Eigenthümlichkeit der mittelalterlichen Kunst und des ganzen mittelalterlichen Wesens recht deutlich offenbart, wonach beide nicht ein freies Naturproduct sind wie bei den vorchristlichen Völkern, sondern eine Wiedergeburt vorangegangener Zustände und Richtungen.

Schlussbetrachtung.

Indem ich hiemit die Geschichte dieser Epoche schliesse, scheint es mir nöthig, noch einmal auf die in ihr vorherrschende Kunst, auf die Architektur, zurück zu blicken, um uns ihrer ganzen Bedeutung bewusst zu werden.

Das erste, was dabei in's Auge fällt, ist die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen. Welchen Reichthum verschiedenartiger Formen zeigen schon die französischen Bauschulen, wie gering sind in ihnen auch nur die Spuren nationaler Verwandtschaft. Auf deutschem Boden finden wir zwar nicht so gewaltige Abweichungen, aber dennoch bilden auch hier die sächsischen Basiliken mit der geraden Balkendecke und in ihrer schlichten Anmuth einen starken Gegensatz gegen den grossartigen Ernst der gewölbten Dome des Mittelrheins. Dazu kommt dann der englisch-normannische Styl mit seinen schweren, auf dem Festlande

unbekannten Rundpfeilern, mit den gedrängten Arcaden seiner Thürme, mit den Teppichmustern seiner Wandfelder, und endlich Italien, wo in geringen Entfernungen die byzantinisirende Marcuskirche von Venedig, die toscanischen Bauten mit der Reinheit und Eleganz ihrer Formen und mit dem vielfarbigen Marmorschmucke und die Kirchen der Lombardei, die nach Mainz und nach Caen hinweisen, neben einander bestehen.

Diese Mannigfaltigkeit hat es verschuldet, dass man lange die Baukunst dieser Epoche verkannte und in ihr nur eine wilde und willkürliche Regellosigkeit erblickte. Allerdings hat sie nicht die Gleichförmigkeit und die Festigkeit allgemeiner Principien wie in der griechischen Kunst oder unter der Herrschaft der gothischen Architektur. Aber dennoch liegt jener Fülle der Formen eine höhere Einheit und ein bestimmtes Gesetz zum Grunde.

Zunächst erkennen wir bald, dass jene Provinzialschulen mehrere innerlich verbundene Gruppen bilden. Im westlichen Theile des Gebietes, das wir im Auge haben, in Frankreich und England, herrscht überall eine derbere, mehr phantastische Auffassung, während die deutschen und italienischen Bauten wenigstens in ihrer Mehrzahl schlichtere, einfachere, anmuthigere Züge tragen. Die Gebirge westlich des Rheins bezeichnen in dieser Beziehung eine Gränzlinie der verschiedenen Nationaleigenthümlichkeiten. Aber wichtiger ist noch ein anderer Unterschied, welcher auch eine andere, jene erste durchschneidende Begränzung ergiebt. Die Lombardei und Deutschland haben in anderer Beziehung mit der Normandie eine nähere Verwandtschaft; der constructive Sinn, welcher das Ganze im Auge hat und sich nicht in Einzelheiten verliert, eine gewisse Einfachheit, endlich die Ausbildung des Kreuzgewölbes sind ihnen gemeinsam. Wir dürfen sagen, dass in ihnen das

germanische Element vorherrscht. Das übrige Italien und das südliche Frankreich, Burgund und Aquitanien mit dazu gerechnet, bilden eine zweite Gruppe, freilich eine in sich weniger einige; aber im Gegensatze gegen jene sind sie doch dadurch vereint, dass sie sich enger an die Antike anschliessen und mehr oder weniger aus derselben beibehalten. England, obgleich schon jetzt seine insulare Eigenthümlichkeit bewährend, steht doch jener ersten Gruppe näher. Und so sehen wir denn in diesen beiden Gruppen die Elemente, deren Verschmelzung die Aufgabe der ganzen Epoche war, das traditionelle, antike, und das neue, germanische, einigermaassen gesondert, das eine hier, das andere dort vorwaltend. Aber beide sind doch überall vorhanden; auch in mehr römischen Gegenden regt sich der neue Geist und giebt den hergebrachten Formen eine andere Bedeutung, auch in den mehr germanischen ist eine Beziehung auf die altchristliche Basilika, auf römische Details. Und wie diese beiden Elemente überall vorhanden sind, so haben auch beide überall dieselbe Stellung. Der germanische Geist ist überall die bewegende Kraft, die antike Form der Stoff, in welchem sie arbeitet. Beide Gruppen unterscheiden sich dadurch, dass in der einen ein grösserer Reichthum dieses Stoffes, in der anderen bei relativer Stoffarmuth ein Vorwalten der bildenden Kraft ist. Die einzelnen Schulen stehen daher nicht zufällig und unverbunden neben einander, sie sind Arten derselben Gattung, und ihre Mannigfaltigkeit ist keine andere als die, welche sich in den Erzeugnissen der Natur zeigt, und ebensowenig regellos wie diese.

Dies gestattet uns denn auch das innere Gesetz zu erkennen, welches diese Mannigfaltigkeit erzeugte, und ihr eine tiefere Bedeutung giebt. Es liegt eben in dem Verhältnisse des traditionellen Elementes zu dem nationalen.

War die antike Tradition nöthig, um die germanischen Völker vor der Zersplitterung in Willkür und Zuchtlosigkeit zu bewahren und zu einer höheren Einheit heranzubilden, so hatte andererseits die germanische Nationalität einen ebenso bestimmten Beruf; sie sollte jene starre Ueberlieferung mit ihrer Gefühlstiefe, mit ihrer Freiheitsliebe und Subjectivität durchdringen und so zu einer Wiedergeburt führen. Auf späteren Stufen finden wir diesen Prozess schon weiter vorgeschritten und beide Elemente einigermaassen verschmolzen, wenn auch noch immer sich polarisch abstossend und sondernd; auf der gegenwärtigen liegen sie unverhüllt vor Augen. Die Tradition ist noch ein äusserliches, nicht in das geistige Eigenthum der Völker übergegangenes Gesetz, die germanische Subjectivität ist noch nicht durch irgend eine Regel geordnet, sondern tritt nur als natürliche Freiheit hervor. Sie nimmt daher auch nach der natürlichen und historischen Beschaffenheit der Provinzen verschiedene Gestalten an. Es ist dies die nothwendige Vorarbeit weiterer Verschmelzung.

Aber in diesen provinziellen Verschiedenheiten erschien das individuelle Element doch noch gebunden, nicht in seiner vollen persönlichen Freiheit. Diese musste sich daher auch noch ferner innerhalb der Schulen geltend machen, sei es, dass sie durch die wechselnde und individuelle Gestaltung der wiederkehrenden Glieder, durch die rhythmische Anlage des Grundplans und durch die Gruppenbildung schon einen gesetzlichen und objectiven Ausdruck erhielt, oder dass sie nur in der Ausführung und Ornamentation subjectiv hervortrat. In der griechischen Kunst wäre es Uebermuth und Frevel gewesen, wenn der einzelne Arbeiter sich erlaubt hätte, von der Gleichheit des Kapitälschmuckes abzuweichen. Auf dem Boden der neuentstehenden Kunst hatte er beim Mangel eines festen Sy-

stems das Recht und selbst die Gewissenspflicht, die starren traditionellen Formen nach bestem Wissen zu schmücken und durch diesen wechselnden Schmuck anzudeuten, wie viele Einzelne am Hause des Herrn mitgebauet hätten.

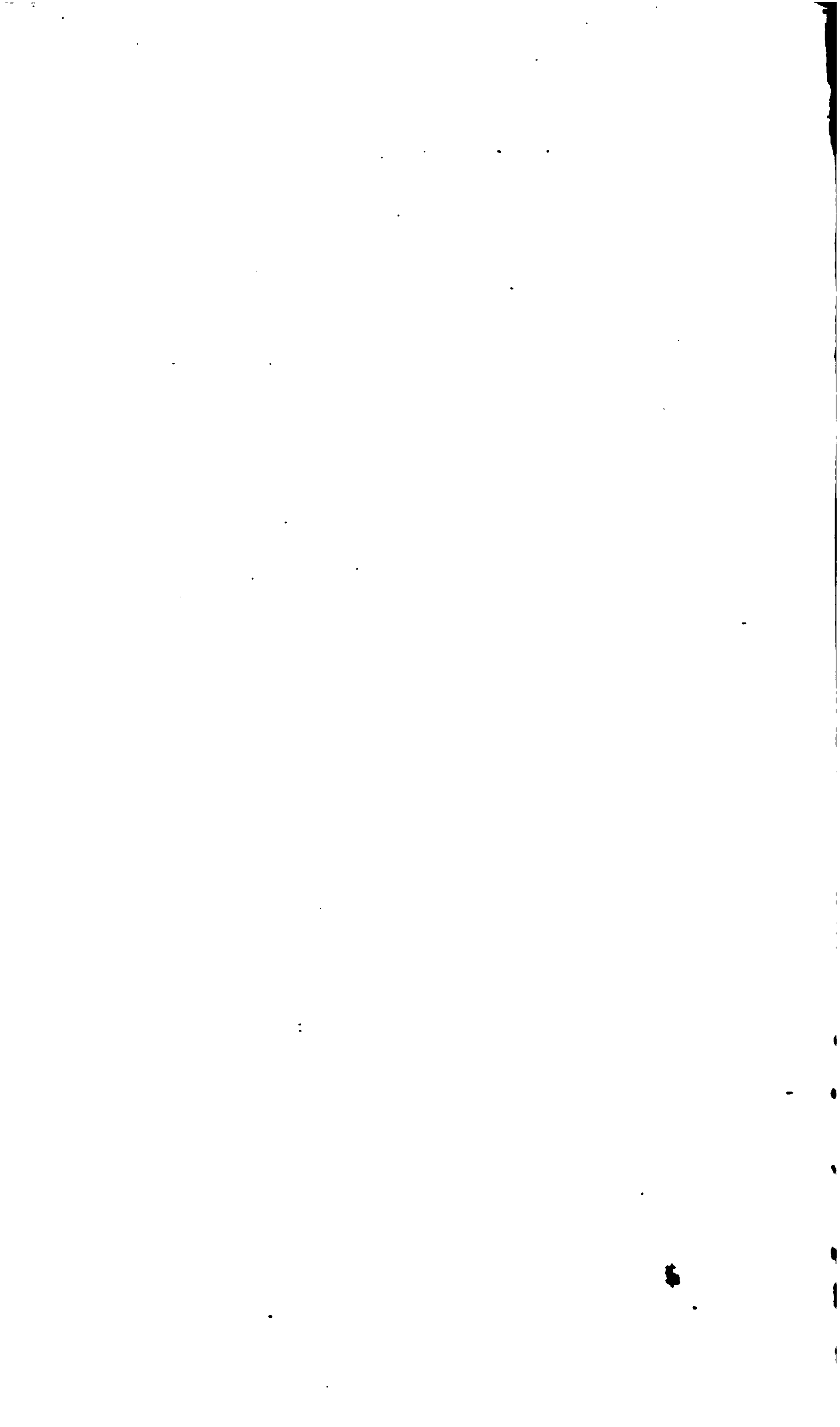
Betrachten wir die Baukunst dieser Epoche von diesem Standpunkte aus, so verschwindet sofort das Vorurtheil, welches den Kritikern der vorigen Jahrhunderte das Verständniss verschloss; die Mannigfaltigkeit der Formen ist nicht das Product einer ungezügelten Willkür und Regellosigkeit, sondern die nothwendige Aeusserung des im Geiste des Christenthums und der germanischen Völker tief begründeten Princips der Freiheit und Persönlichkeit. Sie giebt sogar, wenn wir näher darauf eingehen, diesen oft formlosen und unbeholfenen Arbeiten einen geheimnissvollen Reiz; sie haben durch die Fülle des individuellen Lebens, die sich in ihnen fast unbewusst und jedenfalls mit höchster Unbefangenheit regt, eine Frische, Wärme und Ursprünglichkeit, wie die unmittelbaren Erzeugnisse der Natur, und erwecken ein grösseres Interesse, als viele, selbst als die Mehrzahl der Leistungen mancher weiter entwickelten Zeit. Zwar fehlt auch diesen das individuelle Element nicht, es ist der Kunst durchweg unerlasslich. Aber die Individualitäten sind in civilisirteren Zeiten durch die Gleichförmigkeit der Bildung abgeschwächt, sie sind wenigstens nicht so naturkräftig und eigenthümlich, die vorwaltende Reflexion raubt ihren Aeusserungen leicht die Innigkeit und Wahrheit. Nur die begabtesten und edelsten Naturen vermögen daher in solchen Zeiten ihre Individualität frei und künstlerisch zu entwickeln. Während dann aber ihre Werke durch die Verbindung einer gereiften Persönlichkeit mit den technischen Vorzügen einer durchbildeten Kunst das Unübertroffene leisten, bleibt die Mehrzahl der Werke ihrer Zeitgenossen weit dahinter zurück.

Das individuelle Element erscheint in ihnen leicht entweder gespreizt und in hochmüthiger Absichtlichkeit, oder unbedeutend. Allerdings sind nun freilich die Künstler unserer jetzigen Epoche oft roher, in ihren Intentionen und Empfindungen unklarer, aber dieser Mangel wird durch ihre Unbefangenheit, Anspruchslosigkeit und Selbstlosigkeit aufgewogen. Sie beabsichtigen nicht ihre Eigenthümlichkeit geltend zu machen, die Wärme ihres eigenen Gefühls mischt sich nur unbewusst hinein, indem sie nach dem stärksten und besten Ausdrucke für die allgemeinen Gefühle suchen.

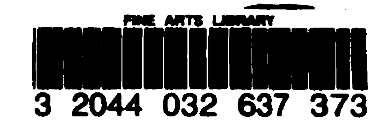
Hiedurch tritt dann dieses individuelle Element in enge Verbindung mit dem Religiösen und erlangt dadurch eine tiefere Bedeutung. Die Religiosität dieses Zeitalters ist zwar ungenügend, indessen giebt sie die Grundzüge christlichen Verhaltens in bestimmtester Auffassung, sinnlich zwar und abstract, aber gerade dadurch höchst anschaulich und gewissermaassen prototypisch für weitere religiöse Entwickelung. Und den Grundlagen dieser Religiosität entsprechen auch die Elemente der Kunst, die altchristlich antike Form, als das allgemeine, gegebene, in sich abgeschlossene Gesetz und als Repräsentantin der Offenbarung, und die naive Aeusserung des Gefühls als kindliches und freudiges Ergreifen des angebotenen Gutes. Die meisten Mängel dieser Religiosität, welche auf den anderen geistigen und sittlichen Gebieten auffallend und verletzend hervortreten, fallen in der Architektur fort, während gerade die sinnlich abstracte Religiosität ein der Baukunst verwandtes Element enthält. Jene Mannigfaltigkeit individueller Formen variirt daher nur das religiöse Gefühl in seiner Anwendung auf Kunst und Natur und giebt einen Reichthum von Motiven christlicher Kunst, den keine andere Zeit aufzeigen kann, von Motiven, die vielleicht nur dunkel

angedeutet, aber eben dadurch in der Ursprünglichkeit des nach einem Ausdrucke ringenden Gefühls höchst anregend und der weiteren Entwickelung fähig sind. Auch die Kunst ist daher in diesem Sinne prototypisch, sie ist von einem ahnenden Geiste durchweht, der jeden mächtig ergreift, der seine Sprache zu verstehen gelernt hat. Sie hat freilich nicht eine klassische Schönheit, nicht die organische Durchbildung, welche in jedem Gliede seine eigenthümliche Bedeutung und den Geist des Ganzen auszudrücken weiss, aber sie besitzt die Elemente des Schönen, den auf der ehrfurchtsvollen Anschauung höherer Kraft beruhenden Charakter der Erhabenheit und die Anmuth des unbefangenen Gefühls, in ungewöhnlich reichem Maasse. Sie gewährt daher eine Fundgrube für spätere Kunst. Der gothische Styl hat seine charakteristischen Züge grossentheils aus ihr entnommen, die Renaissance findet ihre Vorgänger im südlichen Frankreich, und wenn es unsere oder einer folgenden Zeit vergönnt sein sollte, ein neues Bausystem zu schaffen, würde es auf Formverbindungen beruhen, die auch in romanischen Bauten schon vorgekommen waren. Dies ahnende, vordeutende Element und jene naturwüchsige Fülle individuellen Lebens bilden vereint den Vorzug der architektonischen Kunst dieser Epoche und geben ihr einen Reiz, der jeden, der sich mit ihr beschäftigt, bleibend anzieht.

Druck von G. D. Bädeker in Essen.






FINE ARTS LIBRARY
3 2044 032 637 373